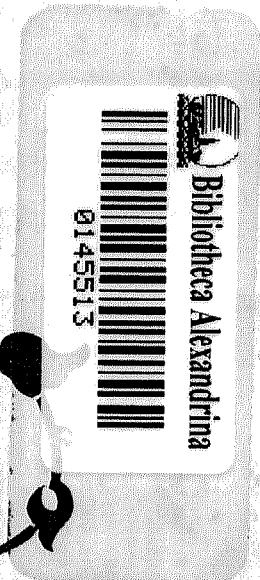


النغم الشفري عند العرب

تأليف

د. محمد عبد المنعم خفاجي
عميد وأستاذ بجامعة الأزهر

د. عبد العزيز شرف
أستاذ الإعلام والزائر بالجامعات العربية



النغم الشعري عند العرب

طبعة ١٩٨٧ م ١٤٠٧ هـ الرياض

دار المكي للنشر

مقره الطبع والنشر محفوظة للناس

لا يجوز استنساخ أى جزء

من هذا الكتاب أو

إحتوائه بأى وسيلة

إلا بإذن خطى من الناشر

الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية
رقم التصنيف: ٢٢٢
رقم التسجيل: ١٠٧٢٠

انفرد شهي عند العرب

تأليف

د. محمد عبد المنعم خفاجي
عميد وأستاذ بجامعة الأزهر

د. عبد العزيز شرف
أستاذ الإعلام الزائر بالجامعات العربية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque Alexandrine



الرياض - ص ١٠٧٢٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تصدير

هذا الكتاب « النغم الشعري عند العرب » يتحدث عن القصيدة الشعرية وأوزانها ، وقوافيها ، وصور هذه الأوزان والقوافي وما يطرأ عليها من تغييرات . . وعن كل ما يتصل بالقصيدة العمودية من موسيقى ، وكل ما يطرأ على هذه الموسيقى من تغيير في الإيقاع الشعري .

ويعد هذا الكتاب بصورته هذه ، وبحوثة التفصيلية في النغم الشعري ، دليلاً واضحاً لكل الشعراء ، وكل من يتذوق النغم الشعري ويحرص عليه ، وهو ضروري لكل مثقف وأديب ، وكل دارس وباحث . . ليعرف كل ما يتصل بالقصيدة وموسيقاها من أحكام ، وكل ما ينشأ عليها من تحويرات وتغييرات ، تعمل عملها في الإيقاع وفي النغم الشعري .

ونحن إذ نقدم للقراء هذه الدراسة ، نعتقد أننا نضع بين أيديهم عناصر الشعر العربي ومقوماته ، وأحكام موسيقاه الشعرية ، ليكون الشاعر والذي يحاول نظم الشعر على بيئة من أمرها ، وعلى إدراك تام بجميع ما تلتزم به القصيدة العمودية من أسس وأحكام .

ونسأل الله التوفيق ، ونستلهمه الرشد ، ونبتل إليه أن يمنحنا الصواب ، إنه الهادي إلى سواء السبيل .

الفصل الأول
القصيدَةُ العِمُودِيَّةُ ومَقُومَانِهَا

ما هو الشعر؟

يقول مستر درنكوتر: يمكن أن نقول إنه « الفن » فالفن في كل خواصه الجوهرية كالشعر سواء بسواء. والشعراء لا يخلقهم الشعر ولكن الشعراء هم الذين يمدون العالم بعلم النظريات الشعرية . . وإذن فالشعر هو فهم تام للتجارب وابرار هذا الفهم في صيغ الألفاظ . . وعقولنا جميعا مهما اختلفنا في الجنس واللون والمركز والآراء والأطباع ، نستقبل جميعا في كل وقت أسفارا ضخمة من التجارب والمسألة هي : كيف نفهم هذه التجارب . . . والعقل القوى دائما سيد تجاربه، وهنا يتدخل الشاعر. فالشاعر لا يختلف في النوع عن أقرانه ولكنه يحتاج إلى فهم أعمق لهذه التجارب .. وهذا الاجهاد وهذه الرغبة وهذه الضرورة هي المجد ، وهي المأساة في حياة الشاعر ، هي المجد إذا استطاع أن يرضى هذه الضرورة. وهي المأساة لأن معظم هذه التجارب يحاول أن يحقق ويفهم . والشاعر يعتبر أحيانا محسنا عاما ، وهذا صحيح إلى حد ما ، ولكن الشاعر لم يكن قط باختياره محسنا عاما أو خلقيا . فالشاعر حين يكتب لا يفكر في فعل الخير فهو يتفهم تجاربه فقط .

وقد فصل الاستاذ ج . أسبنجارن^(١) قضية الشعر والأخلاق فقال :

« ونحن أيضا قد تخلصنا من الحكم الأخلاقي على الفن ، بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر . وظل النقد بعد ذلك مختلفين على أيهما أجدر بالشعر اللذة أو المنفعة قرونا عديدة في حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معا فنحن نتعلم منه كما نطرب له إلى أن جاء النقد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لا غرض له إلا

(١) انظر : دراسات في الأدب الانجليزي - د . رشاد رشدي مقال « النقد الجديد لسبنجارن .

التعبير وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير وأنه لا مبرر للجمال إلا وجوده إذ أنه ليس من طبيعة الشعر أن يخدم أى غرض خلقى أو اجتماعى ، وقد لا يستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى فى الأثر الفنى شيئا سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو فى هذا يشبه الحجار الذى يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن من الأبطال عددا معينا ولكنه يجهل أو يغفل القصد منه والسر فى روعته وقوته . ونحن لا نهتم بالأخلاق فى حكمنا على أبحاث العالم ومنشآت المهندس ، بل إننا نتطلب منه أن لا يهتم بها فى بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوضعين فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق ، وكل ما يخلق فيه خيالى لا يدعى الصلة بالحقيقة ولا يمكن أن يقاس بمقاييسها، وليس على الشاعر من واجب خلقى سوى أن يكون مخلصا لفنه وان يعبر عن تصوره للحقيقة فى أكمل صورة .

« وقد تخلصنا أيضا من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية فلا نستطيع أن نقول بأن أيسكلس قد عالج نفس قصة بروميتيس التى عالجها شلى ، ولا أن نقارن بين قصة فرانسيكا دارتيمى كما عالجها كل من داتى ودانيزيو ، فبروميتيس لا يعدو أن يكون عنوانا لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن إدراك شلى الفنى للحياة ، وهو الشيء الذى يجب أن يهتم به ناقد الشعر دون غيره من الأشياء ، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر ، فلو أننا خولناهم حق تقدير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون الأخرى على الشعراء لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول ، أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره ، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الأغريق أو المصريين علاقة ما إنما يعالج فى الحقيقة حياة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية ، وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية

إلى يومنا هذا يقولون بأن لا جديد فى الفن ، لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة ، إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعا جديدا يختلف كل الاختلاف من غيره من الموضوعات .

« فالحقيقة ^(١) الأولى التى يجب أن نعرفها عن الشعر هى أن الواقع لا يعنى شيئا بالنسبة إليه . »

فالزمن فى الشعر لا يهم إذ لو كان الأمر كذلك لاستحال الشعر إلى التاريخ فالخبرة التى هى الشعر أو الشاعر لا تدخل ضمن نطاق الزمن - وهى خبرة بعد ذلك لا تعترف بالفرقة بين التعبير والتأثير - وفيها لا يفصل شكل التفكير عن مادته - أعنى الخيال - فهما شىء واحد .

« وأنى لأعتقد بأن احساس الكون بذاته وهو ذلك الاحساس الذى يعبر عن نفسه بالشعر احساس لا زمن له ينتسب إلى الماضى كما ينتسب إلى الحاضر والمستقبل، دائم لا ينقطع ولا يفصل منه جزء عن جزء آخر ، يحقق نفسه بنفسه ويتفتح فى بطنه ولكن فى استمرار وهذا ما يجعل فى إمكاننا أن نتحدث عن قوانين الشعر وأن نفكر فيها كما لو كانت قوى حية » .

ويخلص جارود إلى القول بأن الشعر هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الكون على نفس الشاعر ، وأن النقد هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الشاعر على نفس الناقد .

ولقد استطاع النقاد المحدثون ^(٢) أن يضعوا أركاناً ثلاثة يجب أن تتحقق فى الكلام ليسمى شعرا :

أولها : أن معانيه تصب فى صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع .

(١) من مقال (طرق نقد الشعر)

(٢) انظر : التوجيه الأدبى ص ١٣٩ وأيضاً موسيقى الشعر ص ٢٠ .

ثانيها : أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الدقة ، قويا عنيفا في موضع القوة والعنف وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقى ، وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوخ لا يرتاح إليه الذوق الشعري .

ثالثها : الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص .

وفي الفصل القادم دراسة تفصيلية لأركان الشعر وعناصره .

- ٢ -

ولا نريد هنا تعريف الشعر من حيث هو فن معبر عن النفس الإنسانية . ومختلف العواطف البشرية ، ولا من حيث هو أسلوب يعتمد على الخيال والفكرة والعاطفة .

وإنما نريد الحديث عنه وعن مقوماته من حيث موسيقاه التي تتمثل في أزمته وقوافيه .

١ - عرف الشعر قدامة بن جعفر (م ٣٣٧ هـ) في كتابه المشهور « نقد الشعر » فقال : إنه قول مقفى يدل على معنى ^(١) ، فقومات الشعر عند أربعة هي : اللفظ والمعنى والوزن والتقنية ^(٢) . وليس ذلك بجديد من قدامة ، فإن الخليل بن أحمد البصري المتوفى عام ١٧٥ هـ ، ومن سار على ضوئه من علماء علم العروض « يعرفون الشعر بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب ، المقصود به الوزن ، المرتبط لمعنى وقافية ^(٣) ، وسوف نعرض لتعريفهم هذا بالتحليل والتفصيل .

(١) نقد الشعر ص ٥

(٢) المراجع نفسه ص ٦

(٣) راجع حاشية الدهموري ص ٥ وهي على متن الكافي .

ومهما كان فإن تعريف قدامة للشعر قد احتذاه : أبو هلال العسكري (م ٣٩٥ هـ) في كتابه الصناعتين ، وابن رشيق القيرواني م ٤٥٦ هـ في كتابه العمدة - حيث يقول : إن بنية الشعر من أربعة أشياء ، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية^(١) - وابن خلدون (م ٨٠٨ هـ) في المقدمة حيث يقول : الشعر « هو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذى تكون أوزانه كلها على روى واحد وهي القافية^(٢) » ، وعلى هذا الضوء سار ابن سنان الخفاجى (م ٤٦٦ هـ) في كتابه « سر الفصاحة » .. وعلى هذا سار النقاد العرب في تعريف الشعر .

٢ - ويذهب ارسطو إلى أن الابتكار هو أساس الشعر ، فالشعر عنده صورة مبتكرة يخلقها الشاعر بقوة خياله ، والوزن شئ إضافى يلحق بالصورة حتى يتم خلقها فى قلب الشاعر^(٣) . ويذهب ستدمان الناقد الغربى إلى أنه هو اللغة الخيالية الموزونة التى تعبر عن المعنى الجديد والذوق والفكر والعاطفة وعن سر الروح البشرية^(٤) ... وعلى هذا الضوء سار بعض نقادنا المحدثين فعرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذى يصور العاطفة .^(٥)

٣ - ونعود إلى تعريف مدرسة الخليل للشعر بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب المقصود به الوزن ، المرتبط بمعنى وقافية^(٦) ، أو إلى تعريف الدمنهورى للشعر بأنه كلام موزون قصداً بوزن عربى ؛ أو إلى تعريف الحفيد للشعر بأنه لفظ موزون مقفى يدل على معنى^(٧) .

(١) ١ : ٧٧ العمدة لابن رشيق .

(٢) ص ٦٤٧ المقدمة لابن خلدون مطبعة التقدم . ويعرفه كذلك بأنه الكلام المبني على الاستعارة : والأوصاف . المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن وروى .

(٣) راجع كتاب . ، « وحدة القصيدة فى الشعر العربى » ، ص ٣٢ ، ص ٢٩٣ أصول النقد الأدبى للشايب .

(٤) ٢٩٤ أصول النقد الأدبى للشايب . (٥) ٢٩٥ المرجع نفسه .

(٦) راجع ص ١١ ميزان الشاعر ، ١ : ١٦ كتاب فن الشعر للخفاجى .

(٧) ص ١٦ ميزان الشاعر ، ٢٢٦ : فن الشعر للخفاجى .

وأول ما نلاحظ في هذه التعريفات هو ما يلي :
 (أ) اشتراط الوزن في الشعر العربي عند جميع علماء الشعر والنقد العرب والقدماء ومعظم المحدثين ، والمراد بالوزن هنا أن يجئ الشعر على نظام الأوزان العربية المعروفة ، وهو ما يريدونه بقولهم في التعريف « على مقاييس العرب » ، وهو يشمل : ما كان من وزن العرب أنفسهم ، وما كان منظوما من كلام المحدثين على طريقهم^(١)

ويضيف إلى هذا علماء الشعر القدامى بأن الوزن لابد أن يكون مقصودا في الكلام . يقول الجاحظ : وقد ذكر أن الشعر لابد أن يكون مقصودا لقائله ، وأخرج بذلك بعض الآيات والأحاديث وما في كلام الناس من وزن شعري . غير مقصود ، ما نصه : « وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتائج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا^(٢) » ، ويذهب إلى مثل ذلك ابن عبد ربه في العقد الفريد^(٣) ، وسواء من علماء العروض^(٤)

(١) ويغالى فريق من المحافظين في الشعر : فلا يسمون مثل الفنون المستحدثه في الشعر العربي كاللوبيت وكان وكان شعرا : ولكن الزمخشري في كتابه « القسطاس » ومنه نسخ خطية في مكتبات لندن وبرلين ، وفي دار الكتب المصرية نسخة خطية منه ، لا يخرج ذلك من دائرة الشعر « ص ٢٠ ميزان الشاعر » والأوزان الجديدة في شعر الشعراء العباسيين كأبي العتاهية ، ومسلم بن الوليد ، وسواهما ، يجري فيها ما جرى على اللوبيت فهي ليست بشعر عند الكثيرين ، فابن عبد ربه الاندلسي القرطبي صاحب « العقد الفريد » ينفي عنها وعن كل ما يخرج عن الأوزان العربية وصف الشعر . ولكن الخليل بن أحمد لا ينفي عن تجديدات العباسيين وصف الشعر اذا وامت النظام الشعري العربي (راجع ، ١ : ٢ فن الشعر) ولما قال أبو العتاهية :

للمنون إذا ترا
 ت يدون صرفها
 قيل له : هذا ليس بين أوزان العروض ، قال : أنا أكبر من العروض .

(٢) ١ : ١٩٤ و ١٩٥ البيان والتبيين .

(٣) ٣ : ٣٨٧ العقد الفريد لابن عبد ربه .

(٤) ١ : ١٧ فن الشعر .

ولاشك أن دعاة الشعر الحر لا يؤمنون بقيد الموزون بوزن عربى ،
ويطرحونه من مقومات الشعر وأركانه ، وسوف نتناول رأيهم بالدراسة .
واشتراط القدماء الوزن الشعرى العربى فى بنية الشعر يخرج الكلام
المنثور والمسجوع عن أن يسمى شعرا . ويخرج عند القدماء كذلك الشعر
الحر وما شابهه عن أن يسمى شعرا ، وقد أكدت هذه لجنة الشعر بالمجلس
الأعلى للفنون والآداب فى القاهرة فقالت : إن الشعر الذى ليس موزونا
ولا مقفى ليس بشعر^(١) .

(ب) اشتراط القافية فى الشعر العربى مادام هذا الشعر أكثر من بيت
سواء كان قطعة أم قصيدة : وقد حذف بعض علماء العروض هذا القيد ،
بناء على أن الشعر قد يكون بيتا واحدا ، والبيت الواحد لا تلزم فيه
القافية ، فإذا تكرر لزم .

- ٣ -

وأهم ما فى هذا المجال علاقة الوزن بغيره من مقومات الشعر . ولا شك
فى علاقة الألفاظ حين انتقاءها بالوزن لأننا قلنا إن الانتقاء يراعى فيه الملائم
للسياق وللأذواق وللوزن أيضا ..

كما أنه لا شك فى علاقة الوزن بالعاطفة وبالخيال فإن من الأوزان ما فيه
طول ومنه ما فيه اجتزاء^(٢) ، ومنه البطئ النغم ومنه السريع ومنه القوى ومنه
السلس السهل وألوان العواطف يحتاج كل منها إلى لون خاص فالطول
والبطء والقوة تلائم عواطف الحب والشجاعة والحماسة ، والقصر والسرعة
والسهولة تلائم الأغاني والأناشيد المعبرة عن المعانى الجاهيرية .

(١) راجع الأهرام عدد ٢٤ نوفمبر ١٩٦١ .

(٢) لم بشر إلى الاجتزاء فى دراسة البحور ولكن يمكن أن نشير إلى أن بحر الكامل مثلا قد يحى مجزؤا
بأن يكتمل فيه بتكرير متفاعل أربع مرات فى البيت الواحد . وكذلك الحال فى بحر الرمل قد يحى مجزؤا
بأن يكتمل فيه بتكرير « فاعلاتن » أربع مرات فى البيت الواحد .

فالطويل مثلا يمثل الضخامة ويصلح للإنشاد في المحافل مثل .

أولئك آبائي فجئني بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير الجامع
ولذلك « يتسع الطويل لكثير من المعاني واكملها فلذلك يكثر في الفخر
والحماسة والوصف والتاريخ ، ومنه معلقة امرئ القيس وزهير وطرفة
ولامية الشنفرى ، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لا يتسنع مثله
لاستيعاب المعاني ولا يليق لينة للتصرف بالتركيب مع تساوى أجزاء
البحرين ، ولكنه يفوقه رقة وجزالة. ولهذا قل في الجاهلية وكثر في شعر
المولدين ، والكامل أتم الأبحر السداسية ويصلح لأكثر الموضوعات وهو في
الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة. وإذا دخله الحذف وجاد نظمه
بات مطربا مرقصا وكانت به نبرة تهيج العاطفة كقولهم :

يادمية نصبت لمعتكف بل ظبية أوفت على شرف
بل درة زهراء ما سكنت بحرا ولا اكتفت ورا صدف
وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذف والاضمار^(١) كقول الخبل السعدى

فصبا ، وليس لمن صبا حلم ذكر الرباب ، وذكرها سقم
والوافر ألين البحور يشتد إذا شدته ويرق إذا رققته ، وأكثر ما يجود به
النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم ، وفيه تجود المراثى ، والخفيف
أحف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لنا ولكنه أكثر سهولة
وأقرب انسجاما ، وإذا جاد نظمه رأيت سهلا ممتعا لقرب الكلام المنظوم
فيه من القول المنتثر وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف
بجميع المعاني ومنه معلقة الحارث بن حلزة اليشكري ، والرمل^(٢) بحر الرقة

(١) الحذف تحويل متفاعلين الى فعلين (بتحريك العين) والاضمار تحويلها الى فعلين (بسجود العين في الضرب) .

(٢) يسهل الغناء في بحر الرمل مثل :
أذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قريب من نزحا
واذكروا صبا إذا غنى بكم شرب الدمع وعاف القدحا !

فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهریات ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات وهو غير كثير في الشعر الجاهلي. والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف الفياضة وهو قليل في الشعر الجاهلي. والمتقارب بحرفيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف والسير السريع ، والمحدث أو المتدارك بحر يصلح لحركة أو نغمة أو زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح وهو قليل في الشعر القديم ، والرجز ويسمونه حمار الشعر صالح لنظم العلوم ، كالفقه والنحو والمنطق فهو أسهل البحور نظما وأقلها ملاءمة لتصوير الانفعالات ، وسائر البحور القصيرة تصلح للأناشيد والتوشیحات الخفيفة^(١) وهكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض ، وخير الأوزان ملاءم موضوعه أو عاطفته العامة^(٢) .

وليست هذه ضوابط تحديدية ولكنها تقريبية فإن الأصل هو حرية اختيار الشاعر للوزن الذي يريده ولكنها ضوابط شبه استقرائية وليست مطردة عند كل شاعر .

وكذلك القوافي فإن المحدود منها منساب سهل والساكن غير رنان وعند إرادة الانسياب والاسهباب في المعاني الحماسية والوطنية والحروب وغيرها من الأغراض القوية كالرثاء والفخر تحتاج إلى القوافي التي تساعد على الاسهباب .: بينما تكون المقطوعات للخواطر السريعة بالقوافي الساكنة غالباً والمشبعة بين بين ولاشك أن الثقافة كالوزن ليس لها إلا مجرد ضوابط استقرائية ملزمة لكل شاعر . والأصل الذوق فيها كالوزن وليس كلامنا إلا نصيحة يكون اتباعها أدعى للبراعة .

وقوافي الشعر كبجوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي

(١) راجع مقدمة ترجمة الياذة للبستاني ص ٩٠ .

(٢) أصول النقد الأدبي - أحمد الشايب ص ٣٢٣ .

دون بعض ، وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إثارتها على أختها ، ولا ريب أن اختيار قافية القصيدة أبعد منالا من اختيار بحرهما بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور ، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة، فالقرمحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد .. والشعر كالنغم الموسيقية والقافية سلاسته أو قراره فحيثما جاد النغم وتناسق إلى متناه حسن وقعه في الأذن وانشرح له الصدر وطربت له النفس فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعه فهو الحسن وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيدا وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها في غير موقعها» (١) .

«ونذكر هنا أن روى القاف يحد في الشدة والحروب ، والدال في الفخر والحماة والميم، واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب وهذا كلام غالبي اجمالي ، ونعود فنقول : إن الذوق الأدبي خير مقياس في كل ذلك» (٢) .

وعلاقة الوزن بالقافية علاقة تلازم في التفعيلة الأخيرة من كل بيت ولكن الشعر الجديد وبعض ألوان القديم تبيح تعدد القوافي في الموشحات والأزجال والمربعات والخمسات وفي القصائد التي على هيئة مقطوعات لكل مقطوعة نمط من القافية والوزن واحد ...

وكتب الأدب في العصر العباسي الثاني والأندلس والعصر الحديث وبخاصة دواوين شعراء المهجر غاصة بهذه الألوان ..

(١) مقدمة الإلياذة للبستاني - أيضا أصول النقد الأدبي - لأحمد الشايب ص ٣٢٦ .

(٢) أحمد الشايب - أصول النقد الأدبي ص ٣٢٦ .

والشيء الذى لا يمكن أن يقبل هو انعدام الوزن والقافية والاكتفاء بالعناصر الأخرى ولكن التغيير فى الأشكال الوزنية بزيادة أو نقص فى عدد التفعيلات مع مراعاة الطرب الموسيقى الكلى للبيت وحسن وقعه عند الاجتزاء يمكن أن يقبل بدليل أن العرب أنفسهم أباحوا مثله حين وجدنا بحورا كاملة أو أخرى مجزوءة فيكون هذا التغيير الجديد لا اختراع بحور مجتزأة أو بحور جديدة أو نظم أرقى ... ولا مانع منه إطلاقا ... كما أن اختلاف قصيدة واحدة فى الأوزان والقوافى معا جائز بشرط أن يكون لا مجرد المخالفة ... ولكن لحكمة موسيقية معللة تعليلا موسيقيا، وحينذاك نجد لونا جديدا وابتكارا معقولا .. أما المسخ الموسيقى فلا ، وكثيرا ما يحلو للمدعى الابداع هذا المسخ ..

نسمع بعض الموسيقى ويقولون إنها بعنوان كذا - فلا نفهم العلاقة بين الأنغام والعنوان، وقد يكون ذلك لقلة ما يسمونه بالاطلاع الموسيقى أو الثقافة الموسيقية .. ولكن كثيراً من الموسيقى تصويرية وتعبيرية وتأثيرية ولها موضوع - بدون ثقافة - ونحن هنا فى الشعر نريد الأنماط الجديدة من النوع الثانى ، وما النوع الأول إلا مسخ وطنطنة وجعجعة تماما كما يلهو الطفل بالبيانو أو أية آلة موسيقية .. أفنعهه سيمفونيا ؟

وأخيرا لا يفترق الشعر فى موسيقاه عن الموسيقى كفن وليت شعرى ما الذى يدعو إلى افتقاده هذه الموسيقى ؟ أليست فنا ؟ ولكنها فن صعب فى الشعر ، أقول إنها أصعب من الموسيقى الأصابعية لأنها موسيقى تستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية ..

وليس لكل فنان مثل هذه الأنامل .. إنها للشعراء ..

وإذا تكررت الأبيات ولم تلتزم فيها قافية واحدة ، مما يسمى بالشعر المرسل ، لم تكن هى شعرا .

فنقاد الشعر القدماء وأغلب المحدثين يرون أن الوزن والقافية هما عماد الشعر ، ومن أهم مقوماته وعناصره الفنية .

العاطفة فى الشعر

العاطفة بالمعنى العلمى « الشعور الوجدانى » وهو تعريف يكاد يكون كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء - فالشعور معنى غامض وكذلك الوجدان . . وليس مرجع الغموض هو العلم ولكنه الجهل ويلزمنا إذاً الايضاح .

الشعور : نوعان شعور عقلى يدرك الأشياء كما هى فى الواقع أو بعبارة أخرى يدرك حقائق الأشياء ، والحققة كما يقولون بنت البحث ولذلك لا يدرك حقائق الأشياء إلا الباحث ، فهل يمكن أن نسمى إدراك الطفل حقيقة ؟ وهل يقوم ببحث حتى يعرفها ؟ نعم إن الطفل قد لا يدرك إحراق النار إلا بعد أن تلسعه وإن قيل له قبل ذلك إن النار تحرق ، فعملية الشك فى القول الكامنة فى نفسية الطفل ثم محاولة المعرفة عن طريق التجربة بحث علمى تام لإدراك الحقيقة وهو على هذا النمط فى كثير من معارفه الاولى ، ويتدرج فى إيمانه بالحقائق حتى لقد يستطيع احلال المنطق العقلى بدلا من التجربة الساذجة فيأخذ تجارب غيره من أسرته ومعلميه قضايا يسلم بها بدون تجربة عندما يثق فى صحة ما يلقنونه . والويل لهم إن لم يصدق ، فإنه يكون نائرا ولا تكون هذه الثورة إلا فى المراهقة التى يقاسى فيها الرعاية للأبناء من العذاب فى توجيه أبنائهم ، والسبب فى عدم تصديقه وثورته آنذاك هو النمو العاطفى الذى يغلب عليه ويجعل النمو العقلى فى نظره هو مرجأ بينما يريد الرعاية العكس تماما . .

وفى ذيل كلامنا هذا مفتاح السرفهم الشعور العاطفى وهو اللون الثانى من الشعور الذى يسمى بالشعور الوجدانى ، ولكن اماكنه ؟

إنه شعور إنسانى إنطلاق من أسار العقل فى ساحة الحب والكراهية والخوف والجرأة والشدة واللين وغير ذلك من احترام أو إهانة . مشاعر متناقضة مختلطة لا عقلية تبرز فى أخطر ادوار الحياة الإنسانية وبالضرورة يمارسها الشاب بحذاقها بمتناقضاتها فيجمع بين النقيض والنقيض وهو فى الحالى محتاج إلى التوجيه المخلص الذى يعلم به كيف يستمر فى شعور سليم وكيف يباعد بينه وبين المشاعر الضارة وقد لا يجد منطقاً من الرعاية يقنعه إلا القول بمصلحته وهو تأثر فى نفس الوقت على هذه المصلحة لا يريد إلا ما يريده هو .

وليس معنى كل ما نقول إن العاطفة شعور المراهق فحسب ولكن للطفل فى سنه الأولى مشاعر عاطفية فى حبه لئدى أمه ووجه والديه وأخوته واللعب وغير ذلك من العواطف كالكراهية لمن يخطف لعبته وبالتدريج تظهر عنده عاطفة احترام الأب بعد الحب حتى فى حديثه فيفتخر به على أولاد الجيران وإذا لقيه هرولاً إليه مفضلاً إياه على كل لعبة وغير ذلك مثل كراهية أوامر الأم ونواهيها لملازمتها له طول الوقت وقد يكون صادقاً فى تعامله وقد يضطر إلى النفاق . وهكذا يكون عواطفه شيئاً فشيئاً من خلال تجاربه ومعاملات غيره له .

الشعور بالمعنى الأول شعور بحقائق الأشياء وبالمعانى الأخرى شعور عاطفى أو وجدانى ولا داعى إذاً بعد الوضوح إلى تفسير الوجدان اللهم إلا إلى تفسير يلائم بين الاسم والمسمى وهو بالبداية ما يجده الإنسان فى نفسه من مشاعر مبهمه بالنسبة للمشاعر العقلية التى يرتاح إليها .

ولكن علماء النفس ينظرون إلى الوجدان باعتباره دافعاً للسلوك الإنسانى مكوناً من شقين هما : الانفعالات ، والعواطف ، الأولى فطرية والثانية مكتسبة .

ولعلنا هنا ندرك الخيط الرفيع بين الكلمتين .

ويقابل الكلمة الأولى في العربية كلمة « انفعال » والثانية تعني « العاطفة » .

ويلاحظ علماء النفس أن « الانفعال » حالة وجدانية طارئة مؤقتة كما يحدث في الغضب أو الخوف عكس « العاطفة » الدائمة المستمرة كالحب أو الصداقة وغيرها . وينتهي علماء النفس إلى تعريف العاطفة بأنها استعداد وجداني مركب وتنظيم مكتسب لبعض الانفعالات الموجهة نحو موقف معين تدفع صاحبها للقيام بسلوك خاص .

وعندما يدرس علماء النفس العاطفة ينظرون إليها على أنها كل معقد يشتمل على عديد من الانفعالات والمواقف المتشابهة .

ويقسمونها من جهة نشأتها إلى عاطفة حب وعاطفة كراهية وبين هاتين العاطفتين تدور الحياة العاطفية ، وتقوم على مبدئين هما اللذة والألم لكل منهما انفعال خاص بها هو الفرح للذة والحزن أو الغضب للألم .

ويصنفون العواطف من جهة الموضوع - مع ملاحظة أنها تدور كلها إما حول الحب أو الكراهية - .:

١ - قد توجه العاطفة إلى الجهاد والحيوان كما نرى ذلك في البكاء على الأطلال ، وفي رثاء الأدباء والشعراء لحيوان عزيز عليهم كما عند العقاد والجبلاوى في رثائيهما « لبوجو » و « ديوجين » .

٢ - وقد توجه نحو شخص آخر من نفس الجنس فتتكون حينئذ الصداقة أو (نقيضها) أو توجه نحو شخص من الجنس الآخر وهذا ما يعرف « بالعشق » .

٣ - وقد توجه العاطفة نحو المثل العليا والأفكار المجردة كاتجاه الفلاسفة والعلماء نحو الحقيقة والأخلاقين نحو الخير والفنانين نحو الجمال .

والعاطفة التي تبرز من بين هذه العواطف يطلق عليها العلماء اسم « العاطفة السائدة » لأنها تصبح مفتاحا لشخصية صاحبها ، تدور

العواطف الأخرى فى فلكها ومن أمثلة هذه العواطف « السائدة » عاطفة حب الوطن والعاطفة الدينية وقد توجد أيضا لدى الفرد عاطفة حب الذات أو الأنانية وهى تختلف تماما عن عاطفة اعتبار الذات .

ومن هذه المقدمة يمكننا أن ندرك المقصود بالعاطفة إدراكا علميا سليما . ولكن ما المقصود بالعاطفة الشعرية ؟ أهو هذه المشاعر المتناقضة المبهمة التى تنفعل بها نفسه وتبدو فى تصرفاته مع غيره من حب أو كراهية أو احترام أو إهانة أو إعجاب أو احتقار إلى غير ذلك من الأمثلة ؟

ودون شك هى هى أن الحب والاحترام والإعجاب مثار للشعر ، فحب الوطن أو الزعيم أو احترام الممدوح والإعجاب به ثم كراهية الاستعمار مثلا وزعمائه واحتقار المهجو وعدم الإعجاب به ، بلا شك مثار آخر للشعر . . وإذا أردنا أن نضع أمثلة لكل لون عاطفى لطلال بنا البحث فالحب مثلا - كما أشرنا - قد يكون للوطن وللزعيم وللمثل العليا وللفتاة وغير ذلك من مثيرات القصائد فى الوطنية والفخر وتمجيد المثل الأعلى والغزل إلى غير ذلك من التمثيل المختصر لكل لون عاطفى ونقول المختصر لأننا لم نستوعب ذكر كل العواطف الإنسانية ولا تعدد ألوانها وما تثيره .

والإشارة تغنى عن العبارة كما يقولون .

وتقاس العاطفة الشعرية بمقاييس خمسة هى :

١ - صدق العاطفة أو صحتها .

٢ - قوة العاطفة أو روعتها .

٣ - ثبات العاطفة أو استمرارها .

٤ - تنوع العاطفة أو شمولها .

٥ - سمو العاطفة أو درجتها .

(١) انظر اصول النقد الأدبى - الفصل الخاص بالعاطفة - ص ١٩٠

ولكى تتكامل هذه المقومات للعاطفة الأدبية الجيدة لابد من مخرج دقيق للعاطفة والفكرة فيعمد الشاعر إلى الأفكار فيحيلها من خلال وجدانه إلى احساسات نفسية .

وقديما اعترض النقاد على شعر صالح بن عبد القدوس لأنه يزدحم بالحكم والأمثال . وقالوا إنه لو نثر تلك الحكم والأمثال في تضاعيف شعره لكانت أكثر جمالا وأبلغ تأثيرا .

وتستطيع أن تلمس أثر هذا المزج الدقيق بين الفكرة والعاطفة عند أبي العلاء المعري عندما يقول عن رحلته الفاشلة من موطنه بالشام إلى العراق :

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة تجهلني كيف اطمأنت بي الحال
فأذهل أنى بالعراق على شفا رزى الأمانى لا أنيس ولا مال
مقل من الاهلين يسر وأسرة كفى حزنا بين مشت وإقلال
سيطلبنى حظى الذى لو طلبته لماذا .. والدنيا حظوظ واقبال
ثم استمع إلى قوله :

أما الحياة ففقر لا غنى معه والموت يغنى فسبحان الذى قدرا
لو أنصف العيش لم تذم صحابته وما غدرنا ولكن عيشنا غدرا
قد خص بالأمل المبسوط كل فتى من آل حواء ينسى ورده الصدرا
والخير يندز تارات فتعرفه ولا يقاس على حرف إذا ندرا
وكم مصائب فى الأيام فادحة لولا الحمام لعدت كلها هدرا

« فأنت تستطيع أن تتمثل شخصية الشاعر الإنسانية فى المقطوعة الأولى وتحس حرارة عاطفته ومرارة فشله . أما المقطوعة الثانية فلا تعدو أن تكون نظما عقليا تتمثل فيه شخصية أبى العلاء المفكر»^(١)

(١) انظر - النقد والبلاغة - ج٢ الفصل الخاص بالشعر ص ١٠٦ للدكتور عبد القادر القط وآخرين .

الخيال في الشعر

موضوع صعب المراس ولكنه مطروق من كثير من النقاد ولهم في القديم وفي الحديث بحوث علمية موضوعية ونقدية .

لأول وهلة يمكنك أن تدرك أنه غير الحقيقة وأن تصوره أو تصويره بغير ما يدركه الإنسان ادراكا حقيقيا من قضايا العلوم والمشاهدات المحسوسة ، فنحن نتصور الحقائق أو نصورها - بالأسلوب طبعا - كما هي إدراك العالم أو المشاهد وليس كذلك الخيال الذي هو بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع . أو لتقبيحه على السواء .

فنحن قد ندرك قيمة الجبل من صخوره النافعة في بناء السد العالي مثلا إدراكا علميا ولكن الشاعر يدرك فوق هذا الإدراك شموخه ، وهيبته وقد يصوره كابن خفاجة الأندلسي شيخا معمرًا مرت به السنون والأحداث فينطقه بما عاصر من أنماط الناس ويلبسه عمامة الواعظ بالخير أو الزاجر عن الشر . وهذا الخيال رتوش تجمل صوره في الواقع وقد يمر بها الإنسان فلا تحظى من مشاعره إلا بالضيق أو البرم لأنه شيء غير نافع كما كان يدرك العرب القدامى إدراكهم الساذج بأنها من عقبات الحياة .. وقد يدرك في سذاجة أيضا اقترانها بنار الكرماء فيقول « شم العرائن » يعنى كالجبال .. وقد يدرك أنها أوتاد - كما قال القرآن الكريم - ولكن لا ككل الأوتاد .. بل كأوتاد الخيمة السماوية شددت إليها بما طرزت به السماء من نجوم أو ينفعل انفعالا غاضبا حين يطول به الليل فيحسب النجوم شددت إليها بجبال الكتان القوية الفتل كما قال امرؤ القيس عن ليله إلى غير ذلك :

وكلها مشاعر تختلط بها مشاعر بعضها حقيقى وبعضها خيالى .. بعضها الصورة الحقيقية وبعضها الرتوش الفنية التى يضيفها الشاعر على الصورة فى سذاجة وفى براعة أحيانا .

وزائر الاهرام قد يعجب بصورتها الحقيقية وقيمتها المادية ، وكيف بناها المصريون القدماء .. وقد يعبر عن ذلك بتعبيرات ساذجة لا تخلو من خيال .. ولكن فنانا كشوق يعبر فى قصيدة أبى الهول عن أثر آخر تعبيرا يمزج فيه الإعجاب بالفن البنائى وبالتاريخ الوطنى ، ويكون حول الصورة الحقيقية موضوعات ويأتى بالتشبيهات ، والاستعارات وغير ذلك من أدوات الخيال يرسم إطارا فيه الحقيقة وفيه الرتوش وفيه كما يقولون الإبداع والإبتكار .

والأمثلة كثيرة وبخاصة إذا نزلنا إلى ميادين اغراض الشعر من غزل ووصف وحرب ومشاهدات أخرى بدوية وحضرية .

الخيال إذاً - بعبارة سهلة - هو الإضافات التى يضيفها الفنان على الصورة الحقيقة لتبدو جميلة أو قبيحة ... وإن كنا لم نمثل للقيحة فهى - فى الهجاء والسخرية .. وإن كنت لا تعلم بها فعليك بكتب الأدب . ومثاره بلا شك الإعجاب بشئ .. فيضنى عليه الفنان ما يحمله .. أو احتقاره فيضنى عليه ما يقبحه .. وهذا مرتبط العاطفة بالخيال .. فالخيال كما يقولون « وليد العاطفة » .

وغاية الخيال الامتاع بالعمل الفنى الذى يجعل له ميزة على ألوان القول الأخرى .. وبدونه لا يعد فنا فهو عنصر العناصر .. والامتاع قد يكون مبعثه الخيال وقد يكون مصدره جدة الموضوع وما يعطيه الأديب من تعبير تصويرى مشع فى الشعر أو فى النثر على حد سواء ... وقد يكون مثاره الميل الخاص عند السامع ..

والامتاع بالعمل الفنى لا يكون فى جمال الصورة بالمقياس المادى

الموضوعى فحسب .. ولكنه قد يكون فى جمال الصورة بالمعنى الفنى فقد يتمتع السامع والقارئ نكتة ساخرة لا جمال فى مادتها الموضوعية ولكن الجمال فى لذعتها الساخرة ووصولها إلى اعماق القارئ أو السامع فتهزه ضحكا .. بينما قد تضايق الملدوع .

ومن البديهى أن ما يسر جميل وأن ما يضحك جميل أيضا ، ولكن ما يحزن أو يشوه كيف يكون جميلا ؟ وبعبارة أخرى كيف يشعر السامع أو القارئ بالمتعة فى سماعه لقصيدة رثاء أو قصيدة هجو مثلا ؟

إنه حينما تختفى مشاعر السرور والإعجاب لتحل محلها مشاعر الحزن والاحتقار ، لا يلي هذه المشاعر الثانية إلا عمل فنى مؤثر بالحزن العميق أو الاحتقار الشديد ومن ثم يدع الشاعر فى رثائه كل ما يكون عمق الحزن فى الرثاء أو عوامل الاحتقار فى الهجو وهو فى الابداع أو الابتداع فى موقفه الذى لا يحسد عليه ، يكون ممتعا فى نفس الوقت بالقدر الذى يجعل الناقد يقول إنه أجاد الرثاء أو أجاد الرثاء أو أجاد الدم وعبر عن مشاعر السامعين أو القارئ فأكبهم مثلا .

وإن شئت فسم المتعة الفنية حينئذ تأثيرا فنيا .

هذا والخيال نوعان :

بسيط فى صورة واحدة .

وكلى فى صورة ممتزجة من عدة صور متشابكة تكون وحدة فنية . وأدواته فى النوع الأول الاستعارة والتشبيه المفردان . وفى النوع الثانى يبدأ من التمثيل إلى القصة أو الملحمة . . فليستا إلا من قبيل الخيال الكلى بشعرهما أو نثرهما .

ومن ثم يكون الفنان بارعا كلما كانت صورته الخيالية أوسع أفقا وأبعد غاية . . ولذلك ينخص بعض النقاد النوع الثانى باسم « الخيال الابتكارى » . . وكأن من يأتى بخيال مفرد لم يتكرر شيئا مذكورا .

وغايته بعد هذا الايضاح ، أوضح منه وهى التأثير - بحسب العاطفة التى تولد عنها - فى نفس السامع أو القارئ تأثيرا بنقل الشعور بالجمال أو القبح ، ولم يختلف فى ذلك النقد مع المناطق حين تناولوا هذا الموضوع فى قولهم : « الوردة صرم بغل » للتقبيح ، مع أنها جميلة فى الواقع .

إلا أننا قبل مغادرتنا هذا الموضوع يجب أن نفهم أن كثيرا من النقاد قد يستقبحون من الخيال ما قد يراه القائل . . حين قال . . شيئا رائعا . . أو قد يهتمون - مثل امرئ القيس - بالسذاجة فى الخيال . . ومرد ذلك البيئة ومقدار البساطة أو التعقيد أو البداوة أو الحضارة . ولكل بيئة خصائص فيما توحى به من خيال هو فى نظرها رائع وإن قسناه بغيرها تقل روعته

بقى أن نشير إلى الخيط الرفيع بين الخيال Imagination والوهم Fancy

وهذا الأخير يهرب بصاحبه من واقع الخيال وحقائقه إلى عوامل وهمية لاتشبه الحياة الإنسانية فى شىء ، بينما الخيال كما درسنا ، يضفى على الحقيقة أو الواقع من مخزون الذاكرة بعد أن يفلت من إطارى الزمان والمكان أى من مجموعة الملاحظات ومعطيات الحواس المختلفة التى نتلقاها من مشاهد الحياة وتجاربنا الذاتية ثم ننسى متى وأين تلقيناها

ولذلك يدرك الحياة ملكة يخلق بها الاديب التجربة البشرية أى يخلق الحياة ما دام ما تخيله يدخل فى نطاق الممكن أى الكائن الملموس فى واقع تلك الحياة .

يقول رسكن فى حديثه عن الشعراء والرسامين : « إن كلا من الشاعر والرسام يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وسمع طول حياته ويحفظه بدقة فى هذه الذاكرة كما تحفظ المواد فى المخازن الكبيرة ، فالشاعر لا ينسى حتى أبسط النغمات التى سمعها أوليات حياته والرسام يحفظ أدق طيات الأقمشة

والأوراق والاحجار وفي كل هذا الحشد المتنوع الكثير يسبح الخيال البارع
فيؤلف منه مجموعة الآراء المتناسقة تناسقا دقيقا^(١) »

— ٦ —

الروح الشعرية :

هى المعنى الدائم فى التعبير كلما ترجم من لغة إلى لغة . . أو الذى يجب
أن يدوم . . وإلا ضاعت معالنه وكانت الترجمة غير أدبية . . وبلا شك
هى المعنى العاطفى الخيالى . . أن ترجمة الحقيقة سهلة ، وقد تكون حرفية
لأن مصطلحات مفردات العلوم مستقرة فى قاموس الثقافة العالمية وليس
كذلك الأدب .

ومن ثم فترجم الأدب يجب أن يكون أدبيا فى اللغتين المترجم منها
والمترجم إليها . . وتلك حقيقة قد نخفى على كثيرين حين يقرؤن بعض آداب
أمم بلغتهم المترجمة فلا يهتزون له أو يطربون أو يعجبون به .

ولذلك مقياس معروف وهو ضرورة « نقل المشاعر مع النص فى المعنى
المترجم » . . وإذا كان هذا فى الأدب ضرورة وهو تراث فنى دون
القداسة . . فإنه فى المقدسات أشد ضرورة ، ولذلك أبيحت ترجمة القرآن
مثلا لا بنصه ولكن بترجمة روحه وهى تشريعاته لأنه قد لا نعث على مترجم
معجز التعبير يمكنه أن ينقل الإرادة الإلهية من النص . وهو مستحيل العثور
عليه إلى يوم القيامة — لان المعجزات القولية انتهى زمانها بانتهااء الرسل
عليهم السلام .

ولا يشك أحد فى أن القرآن — بما يشمل من قصص تاريخية ، وقضايا
عقلية عقائدية ، وحوار جدلى منطقى أحيانا ، وتأثيرى أحيانا أخرى وبما
يشمل من قوانين عبادية واجتماعية — معجز . . فأين العالم الذى اكتشف

(١) كتاب 'Modern Painters' ج٢ من فصل القوة الخيالية أيضا - أصول النقد الأدبى

مجاهل ما روى القرآن من تاريخ ؟ إن العثور على أثر يتصل بأقوام أرخ لهم القرآن ، يعتبر فرصة ذهبية لعلماء القرن العشرين يهللون لها وذلك الإعجاز ، وهو بما يشمل من حوار جدلى فى العقائد لم يوجد من يؤمن بنتائج إلا المسلمون وعلماءهم . . وبلا شك يشترط إيمان المترجم وإلا حرف وانحرف تبعاً لهواه . . وهو بما يشمل من قوانين عبادية واجتماعية صالح للترجمة عند توفر الأمانة فى نقل الأهداف منها .

وليس هذا استطراداً فى الموضوع . . ولكنه تأييد لنظرية بقاء الروح فى كل مترجم والقرآن بلغته الأدبية العربية المعجزة قد حوى من الخيال الجزئى ومن الخيال الابتكارى فى عرض قصصه عرضاً فنياً . . لا يطعن فى إعجاز أسلوبه للعرب البلغاء الذين عاصروه بدءاً ونهاية إلى الآن، فترجمه يحتاج إلى الإبقاء على هذه الروح الفنية فى الأسلوب المعجز . . وأين هو هذا الأديب القدير على ذلك فى الأدباء العالميين ؟

وهنا نقف وقفة أخرى فى القول بالخيال الفنى فى أسلوب القرآن وفى الفرق بين هذا وبين اتهامات الكفار للقرآن بأنه من أساطير الأولين أو أنه شعر حتى لا يختلط على الناشئ هذا الموضوع . .

الفرق هو أن الفن هو الإضفاء أو الإضافة إلى الحقيقة للتجميل أو التقييح ، والقول القرآنى فى أسلوبه بلا شك يعتمد على مالا يصادم الحقيقة بل يزيدنا تقبلاً إلى النفوس . . وعنصر الحوار العقائدى المبني على المنطق واضح ، والمبنى على التأثير حين يلفت النظر إلى جمال الحياة مثلاً ليأخذ الإنسان منها قدرة المبدع وإلى عظمة الخلق ليصل منها الإنسان إلى عظمة الخالق . . قد يستخدم فى ذلك العنصر - الخيال الأسلوبى - فالجبال كالأوتاد تثبت الأرض . . فهى الرواسى التى تمنع ترجح الكرة الأرضية وتحفظ توازنها ، وزينت السماء الدنيا بمصابيح أو هى كالمصابيح . . كل ذلك خيال أساساً . . فيه النوع الجزئى والإطار التمثيلى أحياناً . . وبخاصة فى

القصص التي تصور انفعالات العواطف كقصة امرأة العزيز مع يوسف وأم موسى وغير ذلك . . وهو الخيال الكلي في الأسلوب . .

فالفن إذاً في الأسلوب المنسجم مع غاية الأسلوب لا يجعل من القرآن كله خيالاً أو أسطورة كما قال المتهمون أيام الرسول عليه السلام بأنه من أساطير الأولين . . أو أنه شعر كالشعر أو أنه سحر . . فهم كانوا يريدون سحب اتهامهم على العقائد والغايات المثلثية فيه . . لا على الأسلوب الفني الرائع ، لأنهم كانوا يعجبون بهذه الناحية فيه حتى انبهر أحدهم فيقول : « إن لقوله - يعنى القرآن الكريم - لحلاوة وإن عليه لطلاوة » يقولها لأمثاله من الكفار فيقولون له : لقد سحرك يا أبا الوليد .

ففي ثنايا هذه الاتهامات عند نقدها بمقياس التحليل لنفسياتهم إقرار للقرآن بالبراعة في التأثير . . وحجة عليهم لا لهم . . وهو لون من ألوان الإعجاز للخصم حين ينهر فلا يجد إلا العناد في انكار الحقائق « ولئن سألتهم من خلقهم ليقولن الله » ويقولون بالحقيقة ، ويعاندون بأنه ليس إلا الذى يدعو إليه محمد عليه السلام وإن وصفوه بالعزيز العليم .

وأخيراً . . ليس الخيال في القرآن إلا وسيلة ، ولكنه في الشعر غاية ووسيلة معا . . لأن كل ما يحظى به الأدب من قيمة هو الأسلوب المعبر المؤثر . . وحقيقة الموضوع في الأدب قد لا يعنى الأديب كثيراً فهو « يخلق من الحبة قبة ، وأعذب الشعر أكذبه » يعنى خياله المؤثر .

بقى أن نفرق بين الخيال الكلي الابتكارى وبين الأسطورة في القصة . . حتى لا يلتبس القرآن الكريم بالأسطورة ما دما قد اثبتنا به الخيال الكلي في أسلوبه القصصى في كلامنا السابق .

الخيال الكلي في القصة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحبكة القصصية . . فإن هذه الحبكة عمل فنى يفرق بينها وبين التاريخ السردى والحكاية . . ومعمناها تركيب الأجزاء للصورة الفنية تركيباً يدع فيها التأثير الذى يهدف إليه القاص ، ولا يتصادم مع تلك الحقائق التاريخية . . ومثله قصص على

هامش السيرة للدكتور طه حسين مثلا . . ففيها التاريخ وفيها الرتوش الفنية والحبكة القصصية ولا تصادم بينها وبين الحقيقة التاريخية .

والأسطورة بخلاف ذلك كله - فهي خيال في الموضوع وفي الأسلوب فإذا كان الموضوع في القصة الواقعية بالأسلوب الخيالي المبتكر الكلي سليما فإنه في الأسطورة غير حقيقي ، وإنما يكون الموضوع نفسه خيالا . . فالخرافة أو الأسطورة خيال في الموضوع وفي التعبير عنه . . وليست كل قصة خيالية في الموضوع وإن كانت خيالية في التعبير كالقصص القرآني ومن ثم لا يمكن أن يوصف القصص القرآني بالأسطورة لأن الموضوع بحقائقه سليم والخيال أو الابتكار أو كلية التعبير وتصويره في الأسلوب فقط - وليس كذلك في الأساطير .

ونستطيع القارئ عذرا في الاستطراد أن عدنا مستطردين أو مختصرين حين يعدنا مختصرين فالاستطراد والاختصار لازمان . . والهدف من الاستطراد حيننا والاختصار أحيانا الوصول إلى فروق تحدد الخيال الذي يمكن أن يوجد في الشعر ، وهو الخيال بجميع ألوانه ، والذي يمكن أن يوجد في القصة ، وهو أيضا الخيال بجميع ألوانه . . وبين الذي يوجد في القرآن وهو الخيال في الأسلوب فقط لا في المضمون .

- ٧ -

أما الألفاظ فهي أدوات التعبير .. وتحمل معنى واحدا أو مشتركا لغويا يمكن الكشف عنه في قواميس اللغة .. ولكن ألفاظ الأدب ليست كلها بهذه المثابة ترص للمعاني رصا .. وإنما تنتقى انتقاء .. فما الميزة التي يتتق على أساسها الأديب ألفاظه ؟

الألفاظ الأدبية :

هي التي تحمل بجانب المعنى اللغوي أحد شيئين :

١ - المعنى الخيالى: ولا دخل له فى هذا الموضوع .. وإنما مجاله الخيال السابق تفصيله .. ولا نستبقى من هذا النوع إلا ألفاظ التورية التى تحمل معنيين أحدهما مقصود فهو حقيقى بالسياق .. والآخر لغوى أيضا ولكنه مقصود قصدا لغير السياق .. فهو معنى أشبه بالخيالى لأنه على فرض قصده فى السياق بتغير المعنى ومثل هذه التوريات تعطى الحقيقة ونكتة مع الحقيقة .. وهى بلا شك من الألوان البديعية المستحسنة .. وليس منها الألفاظ الاحتمالية لأنها لا تفسر الأدب وتدعه غامضا

٢ - المعنى الاشعاعى أو ما يسمى بإيحاء اللفظ أو اشعاعه المعنوى وهو ليس معنى مستقلا كالتورية .. ولكنه معنى فنى لا يزيد الموضوع نكتة وإنما يزيد التعبير جمالا فنيا .. وبالتالى يزيد السامع متعة بما يشعه من تأثير ، ولو أردنا التمثيل لضاق بنا الوقت .

فلنعتمد على قراءات القارئ فى الجواز والتورية والمحسنات الأخرى ففيها كتب مؤلفة ، ولكننا لا نستطيع فى هذا السياق الاغضاء عن التمثيل لإيحاء الالفاظ واشعاعها ومصادر هذا الاشعاع الفنى .

النقاد القدامى يقولون : «الالفاظ أثواب المعانى» ولهم فى هذا كل الحق فالثوب تارة يكون جديدا قشيا ملائما يحدث فى الرأى نوعا من الاحترام أو الحب أو الاعجاب إلى غير ذلك مما نشعر به جميعا فى المحسوسات وقد يكون الثوب قديما خشنا غير ملائم للوقت أو الشخص بحسب ما يسمى حديثا « بالمودة » فيحدث فى الرأى نوعا من الانقباض أو الاجتقار أو غيرهما ، وإن كنا نعد ذلك مؤثرا فى مجال المظاهر .. أو نقول أن الشخصية الإنسانية مزيج من التناسق العضوى واللياقة البدنية وما ينسجم معها من الملابس ومع الأوقات ونعد لكل مقام ملابس فإن المعانى كالأشخاص تحتاج إلى أن تلبس من الألفاظ ما يجعل للفظ شخصية فذة فى الملاءمة للموضوع والإنسجام مع المقام والوقت والوقع الطيب الاثر أو غيره بحسب اتجاه الموضوع فخامة أو قوة أو خفوتا أو جهارة أو همسا إلى غير ذلك

ومن ثم نعثّر على الاشعاع في مصدره الأول وهو الاشعاع الموسيقي
ولنعط له أمثلة مختصرة :

قال البارودي في الفخر:

أنا المرء لا يثنيه عن مطلب العلا حسود ولا تعدو عليه المفاقر
قتول وأحلام الرجال عواذب صئول وأفواه المنايا فواغر
فلا أنا إن أدنانى الوجد باسم ولا أنا إن أقصانى العدم باسر
وقال :

فلى في مراد الفضل خير مغبة إذا شان حيا بالخيانة ذاكر
ملكك عقاب الملك وهي كسيرة وغادرتها في وكرها وهي طائر
فترى في ألفاظه: أنا والعلا وقتول وصئول وملكك وعقاب .. وهي
«الطائر الخبالي الجارح» نجد في هذا نوعا من الاشعاع بالفخر في كل لفظة
وبخاصة هذه الالفاظ .

وقال اسماعيل صبرى في الغزل

ولما التقينا قرب الشوق جهده شجين فاضا لوعة وعتابا
كأن صديقا في خلال صديقه تسرب أثناء العناق وغابا

وقال :

أبتك ما بي فإن ترحمى رحمت أخا لوعة مات حبا
وأخشى عليك هبوب النسيم وإن هو من جانب الأرض هبا
وأستغفر الله من برهة من العمر لم تلقني فيك صبا
فإن هذا الشاعر الحديث له من ألفاظ اللقاء والشوق والجهد والشجا
واللوعة والعتاب والصديق والعناق وله من ألفاظ البث والرحمة والموت من
أجل الحب وهبوب النسيم والصبابة ما يدل على اشعاع قوى يلائم
موضوعه .

وقال اسماعيل صبرى أيضا يرثى عمر بن الشيخ على يوسف : (١)

يا مالى العين نورا والفؤاد هوى والبيت أنسا تمهل أيها القمر
لاتخل أفقك يخلفك الظلام به والزم مكانك لا يحل به الكدر
فى الحى قلبان باتا يا نعيمها وفيها إذ قضيت النار تستعر
وأعين أربع تبكى عليك أسى ومن بكاء الثكالى السيل والمطر
قد كنت ريحانة فى البيت واحدة يروح فيها ويغدو نفحها العطر
ماكان عيشك فى الأحياء مختصرا إلا كما عاش فى أكمامه الزهر
فارحل تشيعك الأرواح جازعة فى ذمة الله بعد القبر - يا عمر
فإن لهذا الشاعر من الألفاظ المشعة مثل مالى العين .. والأنس .
وتمهل ، لا تخل أفقك .. يخلفك الظلام .. والكدر .. والنار تستعر ..
وأعين تبكى .. وريحانة واحدة .. وتشيعك الأرواح جازعة .. وفى ذمة الله
والقبر .

كلها ألفاظ تشع حزنا عميقا فى أغوار النفس .

وبالموازنة بين هذه النماذج وبين النماذج التالية يتضح الفرق فى قوة
الاشعاع .

وللبارودى فى الفخر - أيضا :

إذا أنا لم أعط المكارم حقها فلا عزى خال ولا ضمنى أب
خلقت عيوفا لا أرى لابن حجرة على يدا أغضب لها حين يغضب
إذا وازنا بين هذا الفخرو بين الفخر السابق له وجدنا أن الفخر السابق
أقوى لما به من ألفاظ مشعة بذاتها ومعانيها فى مجال فخر لا يشوبه ضعف ..
ولكنه هنا إذا قال :

(١) الشيخ على يوسف هو صاحب حريدة « المؤيد » أوائل هذا القرن وكان صحفيا ممتازا شهد له
صحفيو الغرب بالدهاء الصحفي الممتاز .

فلا عزنى خال ولا ضمنى أب .

حتى ولو كان ذلك من التعبيرات العربية القديمة .. وكان أيضا مرتبا على عدم قدرته على المكارم .. فإن بهما إشعاعا لا يلائم الفخر ..

وكذلك لفظ «ابن حرة» والبارودي يريد أن يقول إن الجنس وما في عصره من رق أو حرية مصدر فخر للترك ولأبناء الحرائر - هذا إن كان فخرا بالفاظه هذه مشعا في عصور وجدت فيها هذه الظواهر الاجتماعية . فإنه لا يمكن أن يكون بالفاظه هذه فخرا مشعا يستحق الإعجاب في عصر لا مباهاة فيه إلا بالعمل . ولذلك تؤيد نظرية تطور الألفاظ وإشعاعها من عصر إلى عصر بتطور الظواهر العصرية .

فإننا نرى في فخر البارودي ثغرة يمكن أن ينفذ منها شاعر آخر فيرد عليه ويقول :

ليس الفتى من يقول كان أبى (١) .

وقال اسماعيل صبرى - متغزلا - أيضا :

أقصر فؤادى فما الذكري بِنَافعة ولا بشافعة في ردما كانا
سلا الفؤاد الذى شاطرته زمنا حمل الصباية فأنفق وحدك الانا
هلا أخذت لهذا اليوم أهبيته
من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفى عليك قضيت العمر مقتحما في الوصل نارا وفى الهجران نيرانا
بمجرد القراءة يمكننا أن نأخذ ألفاظا لا تشع غزلا بالمرّة .. بل قد
تناقض الغزل مثل أقصر فؤادى .. وسلا الفؤاد .. وأنفق وحدك ..
وهلا ، ولهفى عليك .. والنار والنيران .. فإن الغزل في الحقيقة هو كل ما
يقرب القلوب إلى القلوب لا ما يباعد بينهما ويمكن أن نقول إن هذا إلا مجرد
من يرى حبه بالفاظ الرثاء .. لا بالفاظ يشع منها الحب والصباية ..

(١) من شعر أبياتى ماضى

ولذلك لا يمكن أن يقاس العذريون في الحب مثلاً في العصر الأموي بالصرحاء في الغزل كابن ربيعة من الوجهة الفنية . . فإن ألفاظ ابن ربيعة يشع فيها الحب بأحلى معانيه . . بينما تجد شعراء العذريين على الرغم من شدة حبهم يشع فيها ما يدل على الحرمان ورثاء الحب .

وإن كان التقاد القدامى يفرقون بين النوعين في موضوع الغزل تفرقة في النوع وما يلبس كلا من البيئات وتقاليدها سهولة وصعوبة أو بداوة ومدنية . فتحن نفرق بين النوعين من جهة الاشعاع اللفظي على أساس الموضوع والمهدف منه . . أما أن تكون حياة شاعر من الشعراء الغزليين قصة درامية فهذا شيء آخر .

وقال اسماعيل صبرى وكأنه يرثى نفسه قبل أن يموت :

ياموت خذ ما أبقت الأيام مني
بينى وبينك خطوة أن تخطها فرجت عنى

وهذا اللون يسميه بعضهم بشكوى الزمان . . وإن شئت فسمه رثاء الإنسان نفسه قبل أن يموت . ولذلك تجد في هذا النوع استسلاماً للموت لا ثورة عليه وألفاظه لا تصلح للرثاء . ياموت خذ . فرجت عنى . لو استعمل راث مثل هذه الألفاظ في رثاء شخص آخر لأخفق أيما إخفاق . لكن إذا وجد هذا الاستسلام في الرثاء بما يعلى من شأن المرنى فلا مانع منه . كما قال حافظ إبراهيم في رثاء مصطفى كامل :

أيأقبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل واللق ضيفك جاثيا
فإنه جاءنا بألفاظ «كبر ، وهلل» وخاطب القدر أن يهلل في موطن
الرثاء ، لكن بما يعلى شأن المرنى .

وهذا نموذج آخر للاشعاع القوي ، قال محمود حسن اسماعيل^(١) في التصوف :

(١) انظر ديوان قاب قوسين . . وأيضاً البحث القيم الذى كتبه د . عبد القادر القبط في (المجلة)
عدد يناير ١٩٦٦ عن ديوان قاب قوسين وجائزة الدولة التشجيعية في الشعر

على الأرض نور وفي الأفق نور
وفى كل قلب شعاع يدور
إلهى تباركت رب السماء
مع الليل تبعث فجر الضياء
وأنت الأمان لمن يستجير
وأنت لمن قال يارب.. نور
ترد السكيننة للحائرين
وتسكب للروح نور اليقين
وتمحو الأسى من ظلام الصدور
فأمضى إلى النور خلف الحجاب
صلاة تغنى بقدس الضياء
إلهى أعنى وبارك صلاتى
وبالعفو طهر خطى معصياتى
وبالنور يارب.. أنعش جناحى
إلهى ومالى دعاء سواكا
ولا لى مع الليل إلا ضياكا
ولا عبون للروح إلا يداكا
إذا رفرفت كنت سر الدعاء
وإن هتفت كنت نور الرجاء

ويحصى الدكتور عبد القادر القط فى هذه القصيدة من ألفاظ النور -
الذى يرمز به الشاعر إلى الحقيقة التى يتطلع إليها ومشتقاته أو ممتزجا
بأضداده من الظلام هذه الألفاظ المشعة :

فى الأفق نور - شعاع يدور - الليل - فجر الضياء - نور اليقين -
ظلام الصدور - النور خلف الحجاب - قدس الضياء - وهكذا تزخر هذه
القصيدة - بمثل هذا التابع السريع - بفيض من الألفاظ الموحية المشعة .

ونستنتج من كل ذلك أن لبعض الألفاظ ملاءمة للموضوع . . ولأذان السامع أو القارئ وللمقام ولوقت التعبير وللعصر كله وللبيئة وأذواق الذين يعيشون فيها ، وأن الاشعاع أو الإيحاء يكون بهذه الاعتبارات كلها مجتمعة وليست منفردة - وهو الاشعاع في مصدره الثاني - ولذلك يحتمل الأديب في تعبيره مالا يحتمله غيره . .وقديما تطير الخلفاء من بعض الألفاظ وتشاءموا منها . . فقطعوا على الأدباء كلامهم وطردوهم من مجالسهم ونحن حين نتقى بلغة هذا العصر الحديث لفظا معبرا عن الإيحاء نقول : « إنه الاتيكيك اللفظي » وهو مبدأ معترف به في الألفاظ السياسية والدبلوماسية والاجتماعية حين تدور الأحاديث في السياسة والمجتمعات الراقية ، وهو أيضا مبدأ معترف به في الأوساط الأدبية التي لم تعد الآن مثلا تقبل لفظة « مشمخر » على الرغم من روعة معناها لأنها مع سوء التعبير تشعر بالقذارة وتستبدلها بلفظة « اشم » مثلا وهكذا .

وهنا نستطيع القارئ عذرا في أن نقول إنه مقياس خلقي أيضا في التعبير العادي . فالألفاظ البذيئة أو المهذبة قد لا يفرق بينها في المعنى القبيح أو غير القبيح وإنما في دلالاتها النفسية الشعورية بحسب العرف .

نذكر أن صديقا كان يدرس بالأزهر قص علينا قصة حدثت معه قال :

« إنه عندما كان طالبا في السنة الأولى الابتدائية قال له طالب يتقدمه سنا وعلما في القسم الثانوى وقد درسوا في البلاغة الكناية وأساليبها في الكتب الأزهرية قال له هذا الطالب الزميل وهو لا يزال مع كتب النحو والصرف والفقه هذه العبارة في حديثه معه « يا جبان الكلب » فحزن صاحبنا لهذه العبارة مع أنها ذات معنى جليل ، ولكنه بمجرد سماعه كلمتي « جبان الكلب » قال إن هذا ذم صراح . ولو صبر عليه زميله حتى ينتقل إلى كتاب زهر الربيع للشيخ الحمالوى رحمه الله بالسنة الأولى الثانوية ، ما حدثت بينه وبين زميله مشادة مصدرها ليس الا جهله ، فله فيه العذر

على اية حال عبارة لها اشعاعها الذى هولاح بما يشبه الذم ولم تعد من
كنيات العصر.

وللبينة أثر كبير على انتقاء الشاعر لألفاظه ، وهذه القصة التى تنسب
إلى على بن الجهم تبين أثر البينة لما ورد على المتوكل بغداد وانشد مادحا :
أنت كالدلول لا عدمتك دلوا من كثير العطايا قليل الذنوب
أنت كالكلب فى وفائك للعهد مد أو كالتيس فى قراع الخطوب
فهم بعض الحضور بقتله ، فقال الخليفة : خل عنه فذلك ما وصل
إليه علمه ومشهوده ، ولقد توسمت فيه الذكاء فليقم بيننا زمنا وقد لا نعدم
منه شاعرا مجيدا فلما أقام فى الحضر بضع سنين قال الشعر الرقيق المتزن الملائم
للدوق الحضري الجديد والبينة الطارئة مثل قوله :

عيون المهايين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى
أعدن لى الشوق القديم ولم أكن سلوت ولكن زدن جمرا على جمر

إذا يجب أن يكون «قاموس المحيط» بعيدا عن الشاعر بعد فترة الاطلاع
وأن يكون قاموس الحياة قريبا جدا منه ليعرف الملائم للمقام وللعصر وللبيئة
وللدوق العام والخاص . ولما يثير المتعة بكل معانيها . وما قد يمنع السامة
بكل عواملها ويبعث الحياة النابضة فى الألفاظ . وللحياة فى الألفاظ شأن
الروح فى الجسم . ولهذا يقول النقاد « إن بعض الألفاظ قد ماتت فى اللغة
وجنى عليها العرف ككلمتى « علق » بمعنى نفيس و« خول » بمعنى خدم
وصارا كلمتين لاتقالان إلا على ألسنة الجهلة من العامة فى النقد اللاذع .

ومن كل ما سبق نستنتج أن الاشعاع أو الإيحاء هو الجانب الثانى الهام
من جوانب اللفظ . فالأول الجانب المعنوى اللغوى . والثانى الجانب
الحيوى الاشعاعى أو الإيحاء الملائم بموسيقاه وبغير موسيقاه كما قدمنا ..
وهكذا نرى أن الأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة عليه أن ينتق ما

يلائم الموضوع والعصر والبيئة والذوق العام والخاص والأذان السامعة والأعين القارئة أيضا .

- ٨ -

الموهبة الموسيقية

يتحدث الناس عن الشعراء . وهم نوع من ذوى المواهب الموسيقية بأن لهم شياطينا يمدونهم بهذا الشعر . فهل هذه هى الموهبة ؟ أنهم يعبرون بهذا تعبيرا كنائيا عن الموهبة ولا يمسون حقيقتها . وهم فى تعبيرهم كأنما يستعظمون ما يأتى به الشعراء من فن فينسبونه إلى مصدر خرافى هو الشياطين كما يقول العامى : « دافلان زى الجن ، داشيطان ، داعفريت » يعنى أنه ذو أعمال قد تكون فى نظره شبه خارقة للعادة ، ورحم الله على محمود طه حين قال :

كأن جنّ سليمان الذين ولوا ابداعها وتولوا صنع ما فيها
فى حديثه عن السفن الإسلامية وهى تغزو بلاد الأندلس بقيادة طارق
بن زياد ليس هذا إلا من قبيل الاستعظام لعمل بارع . ولا تزال الموهبة
تنادى بمن يفسرها لنا تفسيرا يشفى الغليل .

وهنا مجال لا بد من الخوض فيه بحذر . وهو « الإلهام » ولا نرتفع إلى « المعجزة » أبدا لأنها خاصة بالرسل عليهم الصلاة والسلام ، فالإلهام مرتبة قريبة من المعجزة وليس هى بالضبط فالضلة التى تربط بين الملهم والملهم صلة خلق وانعام والتى تصل بين الخالق وصاحب المعجزة صلة تميز واختصاص لا يحوزها إلا العلية من بنى البشر أو القمة .

وإذا نظرنا إلى مشكلة الموهبة أو الإلهام بمنظار التاريخ نجد أن الإغريق القدماء يزعمون فى أساطيرهم أن للشعر إلهما يوحى به هو أبوللو وجعلوا لكل

فن من فنون الشعرية ربة يسمونها « الميز » فلشعر التراجيديا ربة ولشعر الكوميديا ربة وللشعر الغنائى ربة ثالثة

وتكاد الشعوب القديمة تجمع على هذه الآراء ولكن بمعتقداتها الخاصة فالعرب القدامى كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا فى مثل قولهم « لولا هيبدا ما كان ليبد » بل أن العرب القدامى زعموا أن شياطين الشعر تأوى إلى واد فى بلادهم سموه وادى « عبقر » ومنه اشتقت لفظة « العبقرية » التى تعتمد على الإلهام وهم فى معتقدهم هذا يتفوقون مع الإغريق فى معتقدهم أن لآلهة الفنون جبلا تقيم فيه هو جبل « البرناس »^(١) .

وقد وجدت فكرة الإلهام هذه عند المفكرين إيمانا بها وتفسيرا لها ، فالفيلسوف اليونانى العظيم افلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) يفرد كتابا يقدم فيه رأيه فى الشعر والنقد الأدبى ، وهذا الكتاب هو « ايون أو عن الإلياذة » فيقول : « إن الشاعر كائن اثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يتكرر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر » .

وقد رتب أفلاطون نظريته فى الخطوات التالية :

- ١ - إن الشعراء يتلقون شعرهم إلهاما من مصدر إلهى مقدس .
- ٢ - وهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه والتمييز فى لحظات الإلهام .

(١) يقول الراجز العربى :

انى وان كنت صغير السن وكان فى العين نبى عنى
فان شيطانى أمير الجن يذهب بى فى الشعر كل من
وجعل العرب - الى جانب اعتقادهم بأن لكل شاعر شيطانا - الشياطين قبائل كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بنى الشيبان ، كما يقول حسان :
— اذا ماتر عرع فىنا الغلام فما أن يقال له من هو ؟
اذا لم يسد قل شق الازار فذلك فىا الذى لاهوه
ولى نصاحب من بنى الشيبان فطورا أقول وطورا هو
(الجاحظ : الحيوان ج ٦ ص ٢٣١ - أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران شرح الاستاذ كامل كيلانى ص ٤٧٨ - ٤٧٩ - د . غنىمى هلال : المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٣) .

٣ - وعلاقتهم بمصدر الإلهام كعلاقة قطعة من الحديد بالمغنطيس ، يحركها فلا تملك إلا أن تتحرك ، ثم إن أثره ينتقل خلالها إلى قطع أخرى من الحديد فلا تملك إلا أن تتحرك بالمثل . وعلى هذا النحو ينقل الشاعر العبقري أثر الإلهام إلى الناس عندما ينشد بهم شعره فإذا هم يطربون وهم لا يعرفون لماذا يطربون .

٤ - ولو أن الشاعر احتفظ بعقله المميز الناقد لما استطاع أن يقرض الشعر

٥ - ولأفلاطون عدد من الأدلة على صحة الأساس العام لهذه النظرية : ومنها أنك لن تجد شاعرا عبقريا يتقن كل أنواع الشعر ، بل إن كل شاعر يتقن فرعاً معيناً دون سواه ، ولو أن المسألة كانت خاضعة لإرادته لاستطاع بالتمرين أن يجيد القول في أى نوع يشاء والدليل الثانى أننا كثيراً ما نجد شاعراً تافهاً يوجد عليه الزمان فجأةً بقصيدة تستحق أن توضع بين الروائع ، ودليل ثالث مؤداه أن الشاعر عندما ينشد شعره يتلبس بالحال التى يصنعها ، فإذا كان يصف مشهداً من مشاهد الحزن فإنه يحزن حتى ليكاد يبكى ، وربما بكى فعلاً ، وإذا كان يصف موقفاً يشيع فيه الخوف فإنه يبدو خائفاً ترتعد فرائصه ، ومع ذلك فليس هناك أى مبرر واقعى فى الموقف المحيط مباشرة بالشاعر لحظة انشاده يبرر حزنه ولا خوفه . هذه الأدلة جميعاً تشهد فيما يرى أفلاطون بأن الشاعر العبقري يفقد صوابه عندما يبدع شعره أو ينشده»^(١)

ولكن هذا الاتجاه الغيبي لم يلبث أن عنى عليه أرسطو بفلسفته العقلية الخالصة ، فأرأيناه فى كتابه عن « الشعر » يجعل منبعه المحاكاة أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بالمعنى الواسع لهذا الاصطلاح . ويتخلى أرسطو عن نظرية المثل الأفلاطونية ولم يعد الشعر محاكاة لتلك المثل. وإن كان أرسطو قد

(١). انظر الدكتور مصطفى سويف - العبقرية فى الفن ص ١١ - أيضاً الابداع الفنى فى الشعر خاصة .

قرر أن تلك المحاكاة يمكن أن تكون لما يجب أن يكون لا لما هو كائن أو محتمل أن يكون فحسب ولكن دون تقييد بعالم المثل الذى يمكن أن يفتح الباب لما سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام ، بينما يسميه علماء التحليل النفسى المحدثون « باللاوعى » أى مختزنات العقل الباطن ومكبواته التى تنطلق من مكامن النفس الخفية فيما يشبه فيض الإلهام^(١) . ومن هنا يربط فرويدويون الابداع الفنى بالحلم^(٢) .

ويتفق شوبنهاور مع علماء التحليل النفسى إلى حد كبير فهو يرى أن مصدر سرورنا فى أعمال العبقرين هو أننا ندرك آثار انطلاقها من سلطان

(١) الدكتور محمد مندور - فن الشعر ص ٣٣

(٢) نشر سيجموند فرويد كتابه : « علم الأحلام » عام ١٩٠٠ ، بين فيه أن لعالم الاحلام صلة بالعالم الطبيعى وبالعالم الخلقى . وللأحلام كذلك - عن طريق اللاشعور صلة بخالات مرضى الأعصاب ، وبأحلام اليقظة التى يسجلها الشاعر فى فنه . فالفن - كالحلم - تحقيق وهمى للربغات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت فى الشعور انتقل - بسبب الكتب أو بسبب الرقابة المفروضة فى عالم الشعور - الى اللاشعور . وفى الصور الأدبية تظهر خصائص الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكافى والزمانى . وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان بعامة يشبه الحالم والمريض عصيبا فى استمدادهم جميعا من اللاشعور . فان الشاعر أو الفنان يتميزان - عنده - مع ذلك بأصالة فى إنتاجهما : فكلهما قادر على أن يرتقى بمستوى أحلامه اليومية لتصير انسانية ، وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا فى حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردى المحض ، وتصبح ممتعة للآخرين ، وهو يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى ان مصادرها المحرمة فى عالم الشعور بسبب الكتب تصبح خبيثة لا يستطيع الكشف عنها فى سر ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفنى حتى تلذ للآخرين وتصبح ماثرة ممتعة ، ومراة لتسليةهم عن رغباتهم المكبوتة .

(هذه الأفكار مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها « مقدمة عامة للتحليل النفسى » ، انظر « المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٩ ») وقد استدرك تلامذة فرويد عليه ، فأروا أنه أخطأ فى رجوع كل الدوافع الى الغريزة الجنسية ، لأن منها ما يرجع الى غرائز أخرى كثيرة . وبهنا هنا ما استدركه عليه يونج من تأثير « اللاشعور الجماعى » فى الفرد ، اذ يرى يونج أن فى اعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى . وهى فى أصلها ترجع الى اقدم عهود الانسانية يسميها يونج « النماذج العليا Archetypes »

وهى نماذج وراثية من عهود الانسانية الأولى ، وهى مصدر كثير من خيالات والصور الخاصة بالجن والارواح والسحرة ، وهى تغذى الفن والشعر ، وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الانسانية كلها . وتستجيب لها . (انظر المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٣٠)

الإرادة ، وننعم بما فيها من الصفاء والإشراق ، ونطالع فيها الدنيا مثالا خالصا من الشوائب نقيا من الأغراض ، ونشارك العبقري في حريته وانطلاقه ، وتمتاز معرفة العبقري بأنها معرفة منزهة عن غايات الإرادة وباعثها الضرورة الباطنة الملحة والدافع الداخلى القاسر ، وساعة اليقظة الكاملة والتجلى المعروفة في حياة العبقريين هي الساعة التي ينسى فيها هموم الإرادة الغوالب وأعباءها الثقال فيتزلزله الوحي أو الإلهام وتنشط نفسه وتتفتح جوانبه ويعب عبابه ، وفي مثل هذه اللحظات السعيدة المباركة تتكشف له الأسرار الباهرة وتولد الجلائل والعظام

ويتفق أينشتين أيضا مع تفسير شوبنهاور وعلماء التحليل النفسى فيرى أن الإلهام بزوغ فجائى للوعى الباطن ليكون التداعى الكامن الذى ينطلق في حدود طاقات الفنان .

والشعراء مغرمون تماما بفكرة « الإلهام » بل إن ورد زورث يرى أن الشعراء « أنبياء الطبيعة - تتحدث إليهم فتعلمهم إلهاما يبقى معهم مادامت الحياة ، يوحى به العقل ويقويه الإيمان ، فكل ما نحب سنجعل غيرنا يحبه ، وسنعلمهم كيف يحبونه وسنفسر لهم كيف أن العقل يمكن أن يكون أجمل من الأرض التى يقطنها آلاف المرات ، وكيف أن جماله يمكن أن يدوم ، رغم كل شئ ، وبرغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير . لأن الروح التى يستمد منها مادته روح مقدسة » .
والواقعيون يعتبرونها القوة التى تطلب من عقالاتها عناصر الإنفعال فى استجابات الحاجات مجتمعية مختلفة .

والرومانسيون يبعثون فكرة أفلاطون القديمة ويقولون : إن الشعر الهام وإن منبعه هو الحاجة إلى التعبير عن الوجدان المنفعل بالطبيعة ، الحياة والله لا غريزة المحاكاة التى رد إليها أرسطو النشاط الأدبى والفنى
والعرب القدامى يرون أن الموهبة شهوة تعين على النظم فى ساعة نشاط فكري وقد نصح أبو تمام تلميذه البحتري بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة إلى القول لأن الشهوة نعم المعين .

ولكن هناك الذين يرون أنه لا بد من تجربة قديمة تترك آثارا عميقة في نفس الشاعر ربما لأنه مرهف الحساسية وربما لأن التجربة نفسها عنيفة ، فإذا مرت بهذا الشاعر في الوقت الحاضر تجربة شعر أنها تشبه في بعض جوانبها تلك التجربة القديمة ، عندئذ تكون هذه التجربة الخصبة التي يتوقف عندها وتبدأ دواعي الشعر تتفتح في نفسه (١) .

وفي هذا الصدد يقول « ستيفن سبندر » الشاعر الإنجليزي المعاصر : « وذلك أن الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة ، فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى « الإلهام » باللمحات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للانطباعات الراهنة بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباعدة ووصل في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة .

« إن أهم ما يميز شاعرا عن سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التي يستخدمها بها . وثمة نوعان من الذاكرة : نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها ، والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية ، فأما الذاكرة الصريحة التي تشعر بها فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها ، وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصفها شعوريا وقت تلقينا لها ، وبالتالي فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق جديد لها أو كأنه التقاء بها لأول مرة » ويقول الأستاذ عباس محمود العقاد حول ما يسميه « سليقة النظم » : « والمعروف من تاريخ الشعر المحقق أن « سليقة النظم » بدأت في العصر الجاهلي ونمت ولاتزال ماضية في أدوار التمام بعد تلف البداءة بأكثر من ألف وخمسمائة سنة » .

(١) الدكتور مصطفى سويف - العبقرية في الفن ص ٧٨ .

ونحن إذا تحدثنا عن الإلهام نجده مجالا واسعا يتسع لاختراع المخترع وابتكار المجدد وشعر الشاعر والعمل البديع أيا كان في العلوم والفنون . وهنا يمكن أن نقرب من كنه الموهبة بأنها نعمة وهبة ربانية يهبها الله من يشاء من عباده .. وأنها ليست خاصة بالقمة وإنما عامة بأوساط بنى البشر فليس من الوسط إلا وتجدد لكل فرد في عمل من الأعمال امتيازاً خاصاً وهى الموهبة العلمية أو الفنية أو العملية .

ويرى شوبنهاور^(١) أن « المواهب الإنسانية لها حدودها التي لا تستطيع تخطيها ، فلكل عبقرى موفور النصيب من العبقرية ناحية ضعف ربما كان نوعاً من الضيق العقلى والانحصار الفكرى ، أو بلفظ آخر ربما كانت إحدى ملكاته أقل من نظيرتها عند غيره من الناس العاديين وربما كان ضعف هذه الملكة لازماً لظهور سائر ملكاته وتجليها وقد يكون من الصعب تحديد هذه الملكة بدقة ، وقد يحسن التعبير عنها بطريق غير مباشر ، فأفلاطون مثلاً ضعيف فى الناحية التي تبرز فيها قوة أرسطو وكانت ضعيف فى الناحية التي تتجلى فيها قوة جيتى » .

ولكن هذا تفسير للموهبة من خارج النفس الإنسانية ولا تزال الموهبة ذاتها فى حاجة إلى الإيضاح كمكون للفطرة البشرية التي فطر الله الناس عليها .

والحديث عن الفطرة يقربنا من الموهبة تقريبا آخر إلى ذاتها ، وحقيقتها فإنها معنى لشيء داخل النفس الإنسانية كما خلقها الله ، ولا نرجع بالذهن إلى علاقة المفطور بالفاطر .. فإنها علاقة مقررة ومفهومة تماماً ، وإنما نتحدث عن الفطرة كما هى فنجد أن بعض الناس مفطور على الخيز ،

(١) على ادهم - العبقرية فى فلسفة شوبنهاور - مجلة الكتاب مارس ١٩٤٩ .

وبعضهم على الشر.. وبعضهم على الاتجاه العلمى وبعضهم على الاتجاه الفنى .. وبعضهم إلى الاتجاه العلمى . وعلماء التربية يعبرون عنها فى هذا المجال بالقدرات أو بالمواهب أيضا ، ويعدون كل ما بعدها تنمية لها أو كشفها عنها .

نحصل من كل ذلك على ألفاظ تكاد تكون مترادفة مع الموهبة وهى « الإلهام والفطرة والسليقة والقدرة الإنسانية » .

وعلماء الدين قد فتحوا لنا الطريق إلى البحث عن الموهبة بذاتها فى أعمال العباد .. أهى من قدرة الله ؟ أم من قدرة الإنسان ؟ فأهل السنة يقولون بالرأى الأول .. والمعتزلة يقولون بالرأى الثانى ولا تصادم بين الرأيين لأن الله هو الخلاق فى كل القدرات الإنسانية فهى من قدرته ، وما يصدر عنها بالتبع .. ومحاولة الفصل بين الرأيين فلسفة للفصل بين الإنسان وخالقه جل وعلا ولا موجب لها .. فالقدرة الإنسانية ثابتة قطعا فى الرأيين .. كما أن القدرة الإلهية ثابتة أيضا فيها .

والجبريون فقط هم الذين لا يقبل رأيهم فإن الإنسان خليفة الله فى أرضه يفسد فيها ويهلك الحرث والنسل أو ليصلح من شأنها وكلا الحالين من مراد الله سبحانه .. غاية الأمر أن اكتشاف الموهبة أو القدرة أو مراد الله لا يكون إلا بعد حصول ما يدل عليه من اتجاهات الإنسان فى حياته . ولعلماء التربية والنفس^(١) طرائق شتى فى اكتشاف المواهب

(١) « يهتم عدد من الباحثين بدراسة أوجه النشاط المختلفة لدى الطفل فى مراحل العمر الأولى ، الأيام والاسباع الأولى ، وقد كثرت هذا النوع من البحوث بعد الحرب العالمية الأولى بوجه خاص . ويتجه كثير من الباحثين هذه الوجهة على أمل أن يكشفوا عن بعض العوامل التى تؤثر فى تشكيل الشخصية ، فإذا استطاعوا أن يثبتوا أن هناك علاقة ثابتة بين بعض مظاهر النشاط لدى الطفل ، وبين مظاهر أخرى من نشاطه بعد أن يكبر ويصير راشدا امكن القول : بأنهم أحرزوا انتصارا علميا . تستطيع الإنسانية أن تستغله فيما بعد ، فيتنبأ المربون بمستقبل أبنائهم ويساعدونهم عن وعى وبصيرة منهم بأن يخطئ نحو الجوانب المشرقة فى هذا المستقبل . . وعلى أساس هذا المنطق نفسه ترى « دوانى » (وهى باحثة أمريكية عنيت بموضوع الابداع الفنى) أن الطفل الذى سيصبح شاعرا أو أدبيا فيما بعد يكشف عن اهتمام خاص بترديد الألفاظ منذ بداية تعلمه إياه . وهو اهتمام يفوق ما يبدية سائر الأطفال »

والقدرات . والطريقة التدريبية للشعر أو التلقائية التي ستتحدث عنها فيما بعد ليست إلا طرقا للكشف عن الموهبة الشعرية وتنميتها .

ونحن في هذا المجال يمكننا أن نصل ما بين الموهبة والاكتساب طالما أن الاكتساب هو التنمية في الواقع . . أو هو ما بعد اكتشاف الموهبة فقد توجد الموهبة ولا تنمى فتضيع وإذا نمت اكتسبت .

فالاكتساب هو اكتساب الموهبة من الضياع . . وقد قررنا في بادئ لمسنا للموهبة أنها كامنة في كل إنسان . . وبخاصة الموهبة اللغوية « فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته » والعرب القدامى ساعدتهم البيئة على القرب من ظهور المواهب اللغوية في الشعر لأنهم يتحدثون لغة تملكها ألسنتهم امتلاكا . . والعرب المحدثون لا تساعدهم بيئاتهم على القرب من ظهور المواهب اللغوية لأن السنتهم تضعف ملكيتها للغتهم بفعل التطور والانشعاب إلى عاميات تملك الألسنة . . وتصير اللغة الغريبة في مثل هذه البيئات مثالا أعلى يراد الوصول إليه بالتعلم وهؤلاء هم حفدة اللغة

لا يمكن للموهبة في البيئات الحديثة أن تظهر إذاً ظهوراً يستحق الذكر أو تنمو نمواً مثالياً إلا بالتعلم ومداه الواسع الإطلاع السابق الذكر ولكن الموهبة بحقيقتها هي ما يظهر قبل التعلم أو في بدئه . . فشاعر الرابطة الذي يقول الشعر بالعامية من عندياته والنوبة والبضارب بالموال والسجاعون في كلامهم كالسحارة وغيرهم هم الذين يمكن للباحث أن يتعرف من تشريحهم على حقيقة الموهبة .

== عادة في مثل سنة . ويروق هذا الرأي من « دواني » لعدد من العلماء في الوقت الحاضر ، ولكن من الجدير بالذكر أنه لا يزال نوعا من الغرض أو النظرية التي تحتاج إلى بحث تجريبي دقيق لاثباتها ، وليس هذا بعسير ولكن المهم أن يوجد من يتفرغ له ، والمهم هنا أن هذا الرأي يفترض أن الطفل في حوالي السنة الثانية من العمر إذا أبدى اهتماما بترديد الالفاظ يزيد زيادة ملحوظة عما يديه الاطفال في هذه السن عادة ، فقد يكون ذلك نتيجة لاستعدادات خاصة في مجموعة الأعضاء والمراكز العصبية الخاصة بالكلام ، وهذا بدوره قد يكون دليلا على أنه يمكن أن يصبح أدبيا أو شاعرا ممتازا اذا ساعدته ظروف البيئة . . العبقريّة في الفن ص ٥٩ وما بعدها .

أُرجع إلى أنها منحة ونعمة وهبة وإلهام وندور في فلك الموهبة من خارج النفس الإنسانية . . ونقول كما قال الله تعالى في شأن مثل هذه النعم وهي الروح الإنسانية « قل الروح من أمرى » أو نحاول أن نكتنه أسراراً هي دون الروح التي اختص الله بسرّها به .

إننا لا زلنا في حيرة مصدرها العجز عن التحليل والتشريح وكثير من التفسيرات لا تزال مثلنا عاجزة حين تعرف الأشياء الغامضة بظواهرها أو بأمثلة لها ولا مانع من أن نظل في هذا المجال حيارى فتعرف الموهبة بما يظهر عند الطفل المهني أو الطفل الفني أو العلمي أو العملي من قدرات عند أول تجاربه في الفن أو العلم أو العمل ، وأنها من فضل الله على الناس والناس معادن كما يقولون . . وكل ميسر لما خلق له . . وحينذاك لا ترجع إلى قولنا السابق عن الموهبة الشعرية في البيئة العربية الأولى بأن اختيارهم للشاعر عند البدء لا يعدو أن يكون كادخال الطفل المدرسة . . وأنه لو حدث العكس وجاء زعيم القبيلة بأبناء الرعاة إلى بيئة الرواية والتمرس بالشعر لكانت النتيجة واحدة بل قد يكتشف من المواهب في الطبقات الدنيا ما يدهش العقول وكثيراً ما يقولون : « في الأكواخ عبقریات مدفونة » وتجارب التاريخ تعد ظهور هذه العبقریات فلتات ولكنها حقيقة عامة . . والسبب في عدها فلتات انغمار العصور في الطبقة حين التوجيه الأولى إلى الاتجاهات الإنسانية .

ونكتفي بهذا القدر من الحديث عن الموهبة واضعين مشعلاً في طريق الوصول إلى كنهها ينير الطريق غير مدعين الوصول إليها كما ينبغي .

القصيدة العمودية

نسبت القصيدة الشعرية إلى عمود الشعر العربي ، وقيل لها قصيدة عمودية ، وعمود الشعر اصطلاح جديد ظهر في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري ، وتردد على السنة النقاد العرب في هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية ، وأخذ عنهم من جاء بعدهم من النقاد ، ولا يزالون يكررونه فيما يكتبون من نقد ودراسات نقدية حتى اليوم ، ويتسع معناه حيناً ويضيق حيناً آخر ، بحسب البيئات والشخصيات والأحوال .

يروى الآمدي الحسن بن بشر (٣٧١ هـ) عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني وكان صديق البحتري أنه قال : سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال : « هو أغوص على المعاني وأنا اقوم بعمود الشعر » .

وكان الآمدي يقول عن البحتري : اعراي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف ، وقال عن أبي تمام : شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة .

وقال كذلك عن البحتري : ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة .

وكان ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » أظهر النقاد الذين حكموا عمود الشعر العربي وكشفوا عنه ، واحتفلوا به احتفالا شديدا ، وكان الآمدي يرجع إلى الأصول الفنية والبيانية في الشعر القديم فيجعلها كل شيء ، أو أهم شيء في النقد ، فهو ينقد شعر أبي تمام بالاحتكام إلى النهج العربي في شعره ، وبتحكيم الذوق الأدبي والأساليب العربية في كلامه ، يرد ما ترده ، ويقبل

ما تقبله ، فللعرب طريق خاص فى استعمال الأسلوب والتركيب والنظم والصياغة ، وفى الأفكار والمعانى وتناول الموضوع ، وفى الأوزان الشعرية التى يستعملونها ، ولهم نهج خاص فى المجازات والتشبيهات والاستعارات والتمثيل والكناية. وفيما يزينون به كلامهم من طباق وجناس ومقابلة وتورية وخلاف ذلك . وذلك النهج العربى الشعرى الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يلتفت اليه ، ويسترشد به ويحتذى حذوه ، وينظم شعره على مثاله ومنواله ، ثم هو ميزان النقد وأساسه ، فالناقد يحكم ذلك المنهج الخاص فيما يثقف من شعر ، فيفطن لما فيه من الجمال أو القبح ، يدرك ذلك بطبعه وذوقه ، وقد لا يجد إلى تصوير ما فى نفسه من شعور بالجمال أو القبح سبيلا .

وسمى ذلك النهج الفنى الخالص ، « عمود الشعر العربى » الذى يمكننا أن نقول عنه فى إجمال شديد : إنه خلاصة لكل التقاليد الفنية التى التزمها الشعراء القدماء فى قصائدهم ، سواء فى الأفكار والمعانى أم الأخيصة والصور والتشبيهات والتمثيلات ، والمجازات والكنائيات ، أم فى الأوزان والقوافى والألفاظ والأساليب وغير ذلك من شتى عناصر البيان .

فهذا هو عمود الشعر العربى الذى حكمه الكثير من النقاد فى ذلك العصر وحتموا التزامه والسير على منواله ، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدماء وغيرهم قصائد عمودية ، وقالوا عنها : إنها قصائد تلتزم عمود الشعر العربى ، فالبحترى عند نفسه أقوم بعمود الشعر العربى من أبى تمام. وأبو تمام عنده لا يلتزم العمود الشعرى .

وقد دعا النقاد إلى الاحتكام لعمود الشعر كثرة اختلافهم فى قضايا النقد فى القرن الرابع الهجرى فلم يجدوا شيئا يرجعون إليه ويحكمونه فى مشكلات النقد غير عمود الشعر العربى ، الذى جعلوه الميزان الذى يزنون به كل ما جد على القصيدة الشعرية من مختلف ألوان التجديدات التى أتت بها المحدثون والمولدون من أولى الثقافات الجديدة والشعر المحدث منذ مستهل

العصر العباسي ، وهكذا احتكم النقاد في جميع مشكلات الشعر النقدية إلى هذا العمود الشعري ، الذي أرادوا به كل التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة العربية عن الشعراء الجاهليين ، ومن خلصت لغتهم ، وصحت لهجتهم من الشعراء الإسلاميين ، وكان الاحتكام إليه أكثر انصافا في النقد ، إذا أنه يعد على مختلف الأحوال أحكم المقاييس النقدية وأصدقها .

وحتى اليوم لا نجد تعريفا صادقا لعمود الشعر عند كل النقاد العرب القدماء والمحدثين والمعاصرين، وقد يكون تعريفنا هذا له أوفى ما يمكن أن نعرفه به ، ونريده منه ، وما يؤثر عن ابن طباطبا والمرزوقي وغيرهما عن « عمود الشعر العربي » قد يكون غامضا كل الغموض إن لم نقل إنه خطأ كل الخطأ ، من حيث نرى الآمدى لا يعرف لنا عمود الشعر ولا يحدد معناه .

إن القصيدة العربية التي ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، تظهر في أروع نماذجها التي تحتذى. وهي قصيدة المعلقة، التي تمتاز بتهذيبها الفني الظاهر ، وبالتزامها للوزن والقافية بخاصة ، وبالتعدد في أغراضها ، وباتباعها نمطا خاصا في افتتاحها ببيكاء الأطلال وفي الانتقال من المطلع إلى شتى الأغراض الشعرية الأخرى التي تشتمل عليها ، وكان كل تراثنا الشعري يتمثل في هذه القصيدة العمودية التي ورثناها عن امرئ القيس وحسان وجريير واضرابهم الأصلاء ، وهي قصيدة ملتزمة مقيدة ، والفن هو الفن لا بد من القيود ، والمثل الفرنسي يقول : لا يحيا الفن بدون قيود ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة ، وفطرته الفنية المتميزة ، والحرية في الفن هي استعمال الفنان الموهوب لأقصى عبقريته من خلال تلك القيود . وكان نيتشه يعرف الفن بأنه اللعب بمهارة بين كل القيود ، ومن ثم تبدو عظمة الفن ، إنه ارستقراطي شديد الارستقراطية في التزامه لمناهج خاصة ، واتباعه لقيود شديدة ، لا يتاح للأكثرين النفوذ منها إلى صميم

التعبير عن الحياة والفكر والفن في أعظم صورها ، وفي أبسط وأصدق وأجمل التعابير عنها . ولا يستثنى من ذلك ، ومن وجوب الحرص على هذه القيود في أغلب الأمر. كلاسيكي أو رومانسي أو رمزي أو برناسي أو سريالي أو واقعي .. الجميع يقفون أمام قيود الفن في اكبار لها ، وخضوع لها ، على الصحيح من مناهج هذه المذاهب الفنية .

ومن غير الصحيح أن نعد ذلك استعبادا فنيا ، وكان د . أحمد زكي أبو شادي رائد مدرسة أبولو الشعرية (١٨٩٢ - ١٩٥٥) يرى أن الشكل العمودي أو التقليدي للقصيدة استعباد للشاعر. وعلى ذلك يسير أغلب الثائرين على القصيدة العمودية ممن يذهبون إلى أن الوزن التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاعات وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على ابداعه وشخصيته ، وعندهم أن هذا الشكل لا يتصف بالكمال ، وهو غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والحالات الشعرية عند الشعراء العموديين .

ومن الخطأ أن نتابع مذهب الذين يرمون الصياغة الكلاسيكية بأنها تغلب الشاعر على ابداعه وشخصيته ، ولا تسمح للقوة الخلاقة الكامنة فيه أن تكشف عن نفسها. ففي رأينا أن الصياغة الكلاسيكية لا يمكن أن تقف عقبة أمام الابداع وظهور الشخصية ، ولا أمام حرية الفنان وشخصيته المستقلة ، وكان أبو شادي يكرر أنه يهدف إلى « التحرر من قيود لا ضرورة لها . لا إلى التحرر من القواعد الفنية » .

إن الشاعر الموهوب لا تعوقه أبدا قيود الوزن والقافية كما يقول أبو شادي في مقدمة ديوانه « الينبوع » .

ولهذه القصيدة العمودية التي تلتزم عمود الشعر العربي القديم موسيقاها الجميلة ، ونغمها الموقع ، وجمالها الفني الأخاذ ، وتأثيرها الشديد الواضح في السامعين والقارئین ، وإن كانت هذه التقاليد الفنية التي تحرص عليها

القصيدة الكلاسيكية المحافظة أصبحت في العصر الراهن مجالاً للنقد عند بعض المجددين من المتأثرين بالثقافات الغربية الحديثة في الشعر. ونحن لا ننكر أن بعض هذه التقاليد يمكن التحوير فيها ، أو التجاوز عنها أو التحرر منها لمنح الشاعر قسطاً من الحرية أوسع ، لكن ذلك على أية حال لم يكن يجوزه الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب ، ولا يعنى أيضاً التحرر من كل القيود .

ويجئ العصر العباسي ، ويظهر الشعراء المحدثون والمولدون ويأخذون في التجديد في الشعر في نطاق محدود ، رأوا أن سلوكه جزء من حرية الشاعر الفنية ولا يتعارض مع قيود الشعر الملتزمة بحال من الأحوال ، ولقد نشأ الشعراء المحدثون في ظلال العصر العباسي وحضارته وتأثروا بمظاهر الحياة المختلفة فيه ، وبما سادته من امتزاج قوى حدث بين العرب والأمم الأجنبية في كل شيء ، حتى في الثقافة والأدب والشعر وضروب الفن . ومن المحدثين ظهر المولدون من الشعراء وهم الذين نشأوا من آباء عرب وأمّهات أعجميات - وبعضهم كانت أصولهم كلها أعجمية ، وإن كان قد يطلق لفظ « المولدين » على ما يطلق عليه لفظ « المحدثين » من شهود العصر العباسي والتأثر بحضارته ومن اتساع أفق الخيال فيه باتساع المشاهدات والمرآى فيه .

ولقد زاد المحدثون في معاني المتقدمين من الشعراء واهتدوا إلى معان جديدة ، وأتوا بأخيلة ساحرة وتشبيهات مبتكرة ، وكتبوا قصائد في أغراض غير الأغراض القديمة في بعض الأحيان فوق ما صنعوه من تسهيل الأساليب والأوزان الشعرية ، وقد صبغت الثقافات الجديدة من يونانية وفارسية عقلية المولدين بآثارها في التفكير والخيال والمعاني وطرافة التقسيم وتطم الشعراء ما تسرب إليهم من الصور الفارسية حتى يقول بعض الدراسين من مثل أحمد أمين إن بشاراً وأبا نواس والعتابي واضرابهم نظموا شعراً عربياً فيه بلاغة العرب ومعاني الفرس ، وفي النثر كان كذلك عبد الحميد الكاتب وابن المقفع يعملان عملهما في احتذاء الثقافة الفارسية

وعبد الحميد ، في آخر العصر الأموي وهو الذي استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها من اللسان الفارسي فحولها اللسان العربي كما يقول أبو هلال في كتابه « ديوان المعاني » ولا يعني ذلك بحال من الأحوال أن المولدين وطبقات المحدثين لم يسفوا في فهم الشعرى ، بل لقد صاروا في أحيان كثيرة إلى الملحون والمرذول والساقط - السوقى والغريب الوحشى ، وإلى المعاني الغامضة والاستعارات البعيدة وأتوا بالكثير من المتكلف المقوت وخرجوا في أحيان من عاطفة الشاعر إلى فكر الحكيم ، حتى لقد قيل إن أبا تمام والمتنبى حكيما والشاعر البحتري ونحن نعلم أن صالح بن عبد القدوس وأبا العتاهية ومحمود الوراق قد لجوا في الحكمة وضرب المثل ، وكان القطامي مثلهم كثير الأمثال. في شعره ، وكان العتاني يذهب شعره في البديع ، وكان يحتذى فيه حذو بشار ، وعلى مثاله في البديع كان يقول جميع من يتكلف ذلك من المولدين كالنمى ومسلم وأشباههما ، هو مسلم أول من تكلف البديع من المولدين ، وهو زهير المولدين في الصناعة الشعرية ، وكانت موجة البديع وتكلفه خروجاً على عمود الشعر في رأى كثير من النقاد، وقامت حول البديع حركات نقدية شديدة في القرن الثالث الهجرى ، وألف ابن المعتز من أجل ذلك كتابه المشهور « البديع » عام ٢٧٤هـ ، ودافع فيه عن نظرية البديع وأثبت أنها لا تعنى الخروج على عمود الشعر بحال من الأحوال ، بل كان المحدثون يأتون في باب الأوصاف بالتشبيه المفرط البعيد من حيث كان مذهب العرب أن يصفوا الشيء على ما هو عليه وعلى ما شوهد من غير اعتماد لأغراب ولا إبداع ، وبشار هو أبو المحدثين وأستاذهم ، ويعده الأصمعى خاتمة الشعراء ، وإن كان قد ورد عنه قوله : ختم الشعراء بالرماح ، وكان ابن الاعرابى يقول ختم الشعر بابن هرمة ، وكان الأصمعى (٢١٦ هـ) يعجب بشعر بشار ، يشبهه بالأعشى والنابغة وكان يفضل على مروان بن أبى حفصة ، ويشبه مروان بزهير والحطيئة ، وكان مروان يعرض شعره على بشار ، ويعجب أبو عبيدة بفطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر ، ويعجب خلف الأحمر (١٨٢ هـ) بنقد بشار للشعر كذلك

وكان ابن الرومي يقدم بشارا ويزعم إنه أشعر من تقدم وتأخر ، ويأخذ أشجع السلمي عن بشار ويعظمه ويعتمد ابو العتاهية على معاني بشار ، ويرى الجاحظ أنه ليس هناك مولد إلا وبشار أشعر منه ، وأن لا مولد بعد بشار أشعر من أبي نواس

وأبو نواس ثاني بشار في منزعة لفظا ومعنى وهو من أسير المحدثين شعرا ، ويشبه النابغة .

وعلى أية حال فقد وجدنا الكثير من صور التجديد في القصيدة عند المحدثين : تجديد في الشكل وتجديد في المضمون وفي الفكر والثقافة والمحتوى ، إلى خروج على نمط الجاهليين في الصياغة والتصوير والخيال والصنعة والمعاني، مما خالفوا فيه القدماء وأخلوا فيه بعمود الشعر اخلا لا واضحا .

ويتابع النقاد في أوائل عصر المحدثين هذه الحركة الشعرية الجديدة متابعة دقيقة ، ويدون آراءهم في هذا الشعر المحدث المتحرر من عمود الشعر ويقفون موقفين وينقسمون فريقين :

١ - أبو عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) ومدرسته المحافظة .

٢ - خلف الأحمر (١٨٢ هـ) ومدرسته المجددة .

فأما أبو عمرو بن العلاء فقد كان شديد التعصب على المحدثين لخروجهم على عمود الشعر بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين كذلك ، وكان لا يرى الشعر إلا للجاهليين وكان أشد الناس تسبعا للعرب كما يقول ابن سلام (٢٣١ هـ) ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم وجلس إليه الأصمعي (٢١٦ هـ) عشر سنين فما سمعه يحتاج بيت إسلامي ، فضلا عن أن يحتاج بشعر المحدثين ، وقال : لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا .. ويتابعه ابن الاعرابي في

الازراء بالحدثين وشعرهم والإشادة بشعر القدماء ، وكان يقول في شعر أبي تمام : إن كان هذا شعر فكلام العرب باطل ، وكذلك كان ابو عبيدة ، فعنده أن أشعر الناس امرؤ القيس والنابغة وزهير ، وأشعر الإسلاميين جرير والفرزدق والأخطل ، وكان يونس والمفضل الضبي (١٨٧ هـ) يقدمان جريرا ، ومثلها بشار. وقال مالك بن الأخطل لأبيه : رأيت جريرا يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر فقال له أبوه : الذى يغرف من بحر أشعرهما ، وكان البحتري يقدم الفرزدق ، وكان المأمون يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع ملك بنى أمية. وكان اسحاق الموصلي ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم فطعن على أبي نواس ، وعلى أبي العتاهية ، وأبى تمام ، وكان لا يعتد إلا بالقديم؛ ومثل ذلك التعصب للآداب القديمة موجود فى الآداب الغربية فقد كان هو راس الشاعر الرومانى يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التى يجب أن تدرس ليلا ونهارا ، وأن الشعر ينبغى أن ينظم كما كانوا ينظمونه ، والنقاد فى العصر الكلاسيكى فى أوربا كانوا يفتنون بالنماذج الإغريقية القديمة. وعصبية هؤلاء النقاد على شعر المولدين ظاهرة ، وقد اعتذر الباقلانى عن هؤلاء النقاد بميلهم إلى الشعر الذى يجمع الغريب والمعانى . واعتذر عنهم ابن رشيق بحاجتهم إلى الشاهد والمثل وقلة ثقتهن بما يأتى به المولدون .

وأما خلف الأحمر فقد كان لا يشق له غبار فى النقد ، ولا يجرى معه أحد فى حلبة هذه الصناعة ، وكان يفضل بعض النماذج المحدثه على الشعر الجاهلى ، ففضل لامية مروان بن أبى حفصة على لامية الأعشى ، ويتابعه فى هذا الانصاف لشعر المحدثين الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز ، فقد كان الجاحظ ينكر غلو المتعصبين على المحدثين ، وكان أبو العباس المبرد لا يتعصب لقديم على محدث ، وكذلك كان ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) كما ذكر لنا فى مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » ، وكذلك كان موقف ابن المعتز (٢٩٦ هـ) ، ولقد انصفت هذه الطبقة المحدثين وشعرهم انصافا ظاهرا

ويجئ الشعراء المحدثون من ذوى الثقافات الجديدة كأبى تمام وابن الرومى وغيرهما ، ويخرج شعرهم على عمود الشعر العربى خروجاً واضحاً ويختلف النقاد فيهم اختلافاً بيناً ، كما ترى فى كتاب « الموازنة بين الطائيين » للآمدى ، الذى يقص علينا كل آراء النقاد وخصوماتهم فى أبى تمام واتهام الكثير له بخروجه على عمود الشعر ، وكذلك نرى خلافاً شديداً بين النقاد حول ابن الرومى وشعره ، فهو عند ابن رشيق أولى الناس باسم شاعر لكثير اختراعه وحسن افتنانه ويتابعه ابن شرف فى « رسالة الانتقاد » فىرى أنه « شجرة الاختراع وثمره الابتداع » ويقول عنه المعرى (٤٤ هـ) : إن أدبه أكثر من عقله ، ويثنى عليه المسعودى وابن خلكان من حيث أهمله أبو الفرج فى الأغاني . وذمه القاضى الجرجاني فى « الوساطة » وقد أعجب به المعاصرون من النقاد إعجاباً شديداً : كطه حسين والعقاد والمازنى وشكرى وغيرهم ، ووراثه ابن الرومى (٢٨٣ هـ) اليونانية أصل فنه الأدبى عند العقاد ، وبضيف إليها طه حسين أثر الثقافة اليونانية الإسلامية ، ويرى دارس آخر أن فيه يونانية أصلية ويونانية مكتسبة وإسلامية مكتسبة .

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر وتحكيم طائفة من النقاد فى القرن الثانى والثالث له فى الشعر تحكيمياً شديداً ، فقد كان نقاد القرن الثانى يعرفون عمود الشعر بمضمونه وفجواه ، لا بنصه وفصه ، بعكس نقاد القرن الثالث اللذين عرفوه بحقيقته وتحديثوا عنه فى كتبهم كما نرى اعتدال فريق آخر من النقاد فى تحكيم عمود الشعر فى قصيدة المحدثين ، وانصافهم لشعر المولدين ، ولا يخلو عصر من عصورنا الأدبية من متعصبين لشعر الأوائل من نقاد وشعراء ، يحتذون حذوه ويقلدونه تقليداً شديداً .

ومن ذلك نعرف مضمون القصيدة العمودية التى يعرفها البعض بأنها القصيدة التى تسير على النهج الموروث ، فهى الملتزمة للوزن الشعرى وللقافية الشعرية . ونعرفها نحن بأنها القصيدة الملتزمة لعمود الشعر العربى التزاماً قوياً ظاهراً .

على أن المعاصرين ممن خرجوا على المذهب الكلاسيكي ، وتحرروا من الأوزان الشعرية العروضية الموروثة عن الخليل قد نظروا إلى عمودية القصيدة ووزنها الموروث نظرة خاصة فانصرفوا عن الأوزان القديمة والأوزان المولدة جملة واقبلوا على الشعر الحر والشعر المنشور والشعر المرسل وغير ذلك من ضروب التجديد في القصيدة الشعرية معنيين كل الامعان في الخروج على عمود الشعر العربي من جديد مرة أخرى. وهؤلاء لعمود الشعر وللقصيدة العمودية عندهم اصطلاح آخر غير اصطلاح القدماء الذي أشرنا إليه من قبل ، فالقصيدة العمودية لديهم هي الصورة البديلة للشعر الحر أو الجديد .

ولا ريب أن هذا الشعر الحر هو خروج كامل على العمودية ومنهج العموديين ومن أجل ذلك كان الخلاف بين النقاد المعاصرين حوله شديدا عنيفا كما كان الخلاف من قبل شديدا عنيفا حول تجديد أبي تمام واضرابه ومن ذلك كله نخلص إلى أن القصيدة العمودية ذات طابع خاص وخصائص متميزة .

فهي تمتاز بغنائيتها وروحها الذاتية وحفاظها على كل تقاليد القصيدة وقيمتها الفنية ، وهي تنافي الحرية التي لا تستند إلى أسباس فني خالص ، وهي قد أدت للأجيال رسالة الشعر كاملة ، وعبرت عن حاجات المجتمع العربي والبيئة الأدبية تعبيرا كاملا ، وهي طوعت نفسها وموسيقاها لأداء كل مشاعر الشاعر وعواطفه دون التواء ولا زيف ، وهي كذلك ضد المناسبات الطارئة والعواطف الزائفة والانفعالات الوقتية ، وليست تعنى أية عناية بالمناسبات العامة، إنما هي وفي أنخص خصائصها ، وأدق سماتها، تعبير عن روح الشاعر الأصلية العميقة الرفيعة .

إن القصيدة العمودية لازالت ولن تزال تخدم كل أهدافنا وقيم مجتمعتنا وروح نضالنا خدمة كاملة دون نقص أو زيف أو التواء .

الفصل الثاني

ميزان الشعر العكبي وضوابط النغم
والنغيمات التي تحدث في إلقاء الشعر

موازين الشعر العربي

وزن البيت من الشعر أو تقطيعه هو تقسيمه إلى مجموعات صوتية وهو تجزئته بمقدار من التفاعيل - أى الأجزاء - التى يوزن بها، بعد معرفة بحره على وجه الإجمال .

وأحرف التقطيع عشرة : اللام ، والميم ، والعين ، والتاء ، والسين ، والياء ، والواو . والفاء . والنون . والألف . وجمعها قولهم «لمعت سيوفنا» . ومنها تتألف الأجزاء - التفاعيل - بواسطة الأسباب والأوتاد . هذا والأجزاء هى التى يتركب من مجموعها نظم الشعر من أى بحر كان ، وتسمى أركاننا وأمثلة ، وأوزانا وتفاعيل .

واختار العروضيون للأجزاء الدائرة بينهم فى وزن الشعر : الفاء والعين واللام ، تقليدا للصرفيين . فحدوا حذوهم فى مطلق الوزن بها ، لما كان على ثلاثة أحرف ، مع قطع النظر عن كون الحرف أصليا أو زائدا . وأضافوا إلى هذه الحروف حروفا أخرى من الحروف الزائدة وهى سبعة : الألف . والواو . والياء . والتاء . والنون . والسين . والميم . وجميع هذه الحروف مجموعة فى قولهم «لمعت سيوفنا» ، وتسمى عندهم «أحرف التقطيع» .

وهذه الأحرف قسمان : فبعضها متحرك . والآخر ساكن . فالساكن ما خلا من الحركة ، والمتحرك ما لم يخل منها .

والمنظور فيه عند التقطيع مقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، مع صرف النظر عن خصوص الحرف والحركة . وكيفية وزن البيت هى :

(أ) الوزن بهذه الحروف العشرة .
(ب) مقابلة الحرف المتحرك بالمتحرك والساكن بالساكن .
(ج) يحسب الحرف المشدد بحرفين ، ويجعل الساكن منها هو الأول - وكذلك يرسم في الخط العروض . ف « الشمس » « ترسم هكذا »
« اششمس » .

(د) يرسم التنوين نونا ساكنة ويقابل عند الوزن بحرف ساكن مثل
« رجل » يرسم هكذا « رجلن » .

(هـ) والمعتبر عند العروضيين في رسم الحروف وفي وزنها هو ما يلفظ
وينطق به ، فالذى ينطق به يرسمونه ويقابلونه بما يناسبه في الميزان ، وإن لم
يرسم عند غيرهم ، كآلف « الله » و « هذا » و « الرحمن » . وما لا يتلفظ
ولا ينطق به لا يعتبرونه ولورسم ، كآلف « قالوا » التى أمام الواو ، وألفات
الوصل التى لا ينطق بها .

فالمعتبر عند العروضيين النطق لا الخط ، لأن النطق سابق على الخط
والكتابة ، ولذلك لا يقاس على الخط العروضى عند التقطيع . ومن أجل
ذلك كان للشعر عند إرادة تقطيعه - أى مقابله بالألفاظ الموضوعة
للميزان - رسم خاص يلاحظ فيه ما ينطق به مع ضم كل مجموعة من
الحروف تقابل لفظا من الميزان في صورة كلمة واحدة .

وبعد فإذا أردنا تقطيع البيت :

قفانبك من ذكرى حبيب ومترى بسقط اللوى بين الدخول فحوملى
قطعناه هكذا :

قفانبك كمنذكرى حبيب ومترى بسقطل لوى بيند دخول فحوملى
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ويلاحظ أن التنوين يرسم نونا ساكنة ، وأن الاشباع للكسرة يجعلها
ياء .

الأسباب والأوتاد

أجزاء (تفاعيل) الميزان الشعرى ، تتركب من أحرف التقطيع العشرة بواسطة « الأسباب » و « الأوتاد » . وهما مقاطع صوتية يشتمل عليهما الميزان الشعرى .

فالسبب : مقطع صوتى مؤلف من حرفين - متحرك بعده ساكن ، أو متحركين ، فالمقطع المكون من حرفين يسمى سببا . وهو :

١ - سبب خفيف : إن كان الثانى من الحرفين ساكنا ، فالسبب الخفيف حرفان : متحرك وساكن .. وسمى خفيفا لما فيه من السكون بعد الحركة ، مثل قد - لم - من - جد .

٢ - سبب ثقيل : إن كان الحرفان متحركين ، فالسبب الثقيل حرفان متحركان ، وسمى ثقيلًا لاجتماع متحركين على التوالى ، ومثاله : بك - لم ؟ هذا وقد أنكر بعضهم السبب الثقيل :

(أ) لأنه لا يوجد إلا مع الخفيف ، والخفيف قد يوجد بدون ، فلما كان كذلك لم يكن أصلا بنفسه .. وهذا دليل ضعيف لأنه لا ينتج الإنكار .

(ب) ولأنه لا يوقف على متحرك . وهو دليل ضعيف أيضا ، لأن السبب الثقيل لا يقع طرفا حتى يرد هذا الاعتراض . وكذلك لا يرد مثل هذا الاعتراض على الوند المفروق فى « مفعولات » لأنه لم يستعمل فى عروض أو ضرب إلا ساكن التاء « موقوفا » أو محذوفها « مكسوفا » .

فالحق مع من أثبت السبب الثقيل .

أما وجه تسمية ما ذكر بالسبب فإن الخليل شبه بيت الشعر بيت الشعر ، فاستعار منه اسماءه له ..

يقول شارح الساوية : أعلم أن الخليل أخذ هذه الألقاب من كلام العرب ناقلاً لها من معانيها اللغوية إلى معان أخرى في هذين العلمين . ويقول الجاحظ^(١) . « وقد وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الارجاز ألقاباً ، لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، كما ذكر الطويل والمديد وأشباه ذلك ، وكما ذكر الأسباب والأوتاد والخرم والزخاف ، وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والاقواء والاكفاء ، ولم أسمع الايطاء ، وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب ، وذكروا حروف الروى والقوافي ، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع .

والوتد : مقطع صوتي مكون من ثلاث حروف ، وسمى وتدا لأنه غير معرض للتغيرات الزحافية التي لا تلزم غالباً ، بل للعلل التي تلزم غالباً، فهو كالوتد الثابت في مكانه .

وينقسم إلى :

١ - وتد مجموع وهو ما تكون من متحركين بعدهما ساكن ، وسمى مجموعاً لاجتماع متحركيه بلا فاصل مثل «بكم» ، قال ابن عبد ربه : الوتد المجموع ثلاثة أحرف متحركان وساكناً .

٢ - وتد مفروق وهو ما تكون من متحركين بينهما ساكن كقام ، وسمى مفروقاً لأنه فرق فيه بين متحركيه بالساكناً ، قال ابن عبد ربه : المفروق ثلاثة أحرف أوسطها ساكن .

وهناك ألقاب أخرى مثل « الفاصلة » ، ولا بأس بأن نشير إليها : وهي إما :

١ - فاصلة صغرى . وهي ما تكونت من ثلاثة حروف بعدهما حرف ساكن ، مثل : فعلى . وعلتن من مفاعلتن ، ومتفا من متفاعلتن .

(١) راجع ١٠٧ ج١ من البيان والتبيين ط ١٩٢٧ .

٢ - فاصلة كبرى : وهى ما تكونت من أربعة حروف بعدها حرف ساكن ، كفعلتن فرع مستفعلن المخبول .

والفاصلة الصغرى حروفها وحركاتها أقل من الكبرى ، وتتركب من نوع واحد (سبين : ثقیل وخفیف) كمتفا من متفاعلن ... بخلاف الكبرى التى تتركب من نوعین لتركبها من سبب ثقیل ثم وتد مجموع .

وقد أسقط بعض العلماء - كصاحب الخرجية والدماميني^(١) - الفاصلتين للأسباب الآتية :

١ - عدم الاحتياج إليهما اذ هما مركبتان من الأسباب والأوتاد (الصغرى من سبب ثقیل فخفیف ، والكبرى من ثقیل فوتد مجموع) ، فأغنى ذكر السبب والوتد عنهما .

ويرد على هذا بأنه :

(أ) إذا اجتمع السبب الثقيل مع يره يحدث له اسم جديد يخصه وهو الفاصلة ولا مشاحة فى الاصطلاح .

(ب) على أن من عدتهما تبع فيه الخليل واضع هذا الفن .

٢ - قالوا: ولأن الفاصلة الكبرى لا تكون إلا فى جزء مزاحف وهو مستفعلن المخبول بجذف سینه وفائه فينقل إلى فعلتن ، فهذه الأحرف الأربعة المتحركة إنما اجتمعت فيه بعد التغير ، وليس الكلام فيه إنما الكلام فى الجزء الأصلی السالم من التغير .

والحق عندى مع من اسقطها لما ذكر من السبين الماضيين .

هذا وقد جمع بعضهم أمثلة الأنواع الستة (السبب الخفیف ، والثقیل ، والوتد المجموع ، والمفروق - والفاصلة الصغرى ، والكبرى) فى قوله : لم أر على ظهر جبل سمكة .

(١) ج ٦ شرح الدماميني على الخرجية

أجزاء البيت الشعري

من مجموع الأسباب والأوتاد والفواصل تتركب التفاعيل (الأجزاء) العشرة التي هي أجزاء بحور الشعر والتي يوزن بها أى بحر منه . وهي إما خماسية (فعلون وفاعلن) ، أو سباعية (مستفعلن - مستفعلن - فاع - فاع لاتن - مفاعيلن - مفاعلتن - متفاعلن - مفعولات) .

والتفاعيل ثمانية لفظا عشرة حكما ، وذلك لأن كلا من مستفعلن وفاعلاتن له حالتان :

(أ) مستفعلن تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع كما في غير بحرى : الخفيف والمجثث ، وتارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق كما فيها .

(ب) وفاعلاتن تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينها وتد مجموع كما في غير بحر المضارع ، وتارة يكون مركبا من وتد مفروق فسببين خفيفين كما في المضارع .

وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف ، لاقتراحهما من جهة أن :

(أ) مستفعلن المجموع الوتد يجوز طيه بخلاف مفروقه .

(ب) وفاعلاتن المجموع الوتد يجوز خبته بخلاف مفروقه .

إلى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد .

هذا والسبب في وجود هاتين التفعيلتين أوهما (مستفعلن وفاع لاتن) يرجع إلى أمر واحد هو أن ذلك كان نتيجة استخراج هذه التفاعيل من دوائر البحور^(١) .

(١) لذلك أن دائرة المشبه - التي فيها الخفيف والمجثث . واللذان تقع بهما مستفعلن . والمضارع الذى تقع فيه فاع لاتن - قد بنيت على السريع . . وسيأتى تفصيل ذلك .

وقد نشأ عن اعتبار هاتين التفعيلتين على هذا الشكل ما يأتي :

١ - قالوا في الخفيف أن لمجزوئه ضربا نخبونا مقصوراً :

كل خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير
ولا يتصور فيه القصر إلا على اعتبار « مستفع لن » مفروقة الوند حتى
يمكن حذف نون « لن » واسكان لامها قصراً ، ولو كان غير ذلك لكان
قطعا .

٢ - قالوا تقع في مستفع لن في الخفيف المعاقبة بين نون فاعلاتن وسين
مستفعلن بعده ، وبين نون مستفع لن وألف فاعلاتن بعده فيتنصور فيه
الصدر والعجز والطرفان ، فالخب في مستفع لن صدر لوقوع الحذف في
صدر التفعيلة وسلامة عجز ما قبلها ، والكف فيها عجز إذا سلمت ألف
فاعلاتن بعده ، وفي فاعلاتن كذلك إذا سلمت سين مستفع لن بعده ،
والشكل في مستفع لن أو فاعلاتن إذا وقع أحدهما وسطا يسمى طرفين :
لأن سين مستفع لن تخين لسلامة نون فاعلاتن قبلها ، ونونها تكف لسلامة
ألف فاعلاتن بعدها .

وكذلك في المجتث (مستفع لن فاعلاتن . مستفع لن فاعلاتن) تقع
فيه المعاقبة بأنواعها الثلاثة كما مر في الخفيف ... فكل هذه الأحكام إنما
ترتبت على اعتبار مستفع لن مفروقة الوند .

والخلاصة أن « مستفع لن » هي « مستفعلن » نطقا لا حكما ..
وكذلك « فاع لاتن » هي « فاعلاتن » نطقا لا حكما .

والتفاعيل أصول أو فروع :

فالتفعيلة الأصلية هي ما بدئت بوند مجموع أو مفروق وهي أربعة :
فعلولن - مفاعيلن - مفاعلاتن - فاع لاتن . . وفاع لاتن وهو خاص
بالمضارع .

التفاعيل الفرعية - أي المتفرعة عن الأصول - هي ما بدئت بسبب

ثقیل أو خفیف وهی (مستفع لن - مستفعلن - فاعلاتن - فاعلن - متفاعلن - مفعولات) .

والخلاصة :

١ - أن الأجزاء عشرة : سبعة ذات وتد مجموع وثلاثة ذات وتد مفروق (مفعولات ، فاع لاتن ، مستفع لن) .

٢ - وأن الفرق بین « فاع لاتن » و « فاعلاتن » هو :

أن الأول معدود من الأصول والثانی من الفروع .

وأن الأول وتده مفروق فی أول الجزء ، والثانی وتده مجموع فی وسط الجزء .

وأن الأول واقع فی المضارع والثانی فی غیر المضارع .

وأن الأول له حکم یخصه والثانی له حکم یخصه .

٣ - وأما الفرق بین مستفع لن « و » مستفعلن « وإن كانا من الفروع فهو : أن الأول وتده مفروق فی وسط الجزء والثانی وتده مجموع فی الآخر .

وأن الأول واقع فی الخفیف والمجثث والثانی فی غیرهما .

وأن الأول له حکم یخصه ، والثانی له حکم یخصه .

مراجعات

- ١ -

هات کلمات توازن التفاعیل الآتية :

فعولن . فاعلن . فاعلاتن . مستفع لن . مفاعلتن

- ٢ -

زن الکلمات الآتية بالمیزان الشعری بعد کتابتها برسم التقطیع :

عظیم . شجاع . فائز . کریم ، علی . محمود . معاونة ، أحسن إلى هذا الرجل ، أمل کاذب . لنا کتب نطالعها ، وأنت الوفی وأنت الصدیق .

الزحاف والعلة

تجرى على تفاعيل الميزان الشعري تغييرات كثيرة : كتسكين متحركه ، أو حذفه . أو حذف ساكن ، أو زيادته ، أو حذف أكثر من حرف ، أو زيادته .

وهذه التغييرات وما شابهها يطلق عليها اسم « الزحاف والعلة » ، وإن كان بينهما فرق كبير .

فالزحاف تغيير مختص بثوانى الأسباب مطلقاً ^(١) بلا لزوم فالتغيير يشمل الزحاف والعلة ، والتغيير الذى لا يختص بثوانى الأسباب ليس بزحاف بل هو علة ^(٢) .

وحكم الزحاف أنه إذا عرض لايلزم ، فإذا دخل الزحاف فى بيت من أبيات القصيدة لا يجب التزامه فيما يأتى بعده من الأبيات .
وسمى الزحاف بهذا الاسم لأنه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها ، والزحاف لغة الضعف .

(١) أى حال كون الأسباب مطلقة . أى سواء كانت خفيفة أم ثقيلة ، فى الحشو أم فى غيره ، بخلاف العلة فإنها لا تكون فى الحشو وإنما تكون فى العروض أو الضرب أصالة .
(٢) اختص الزحاف بالأسباب لأن الزحاف أكثر دورانا فى الشعر من العلة كما أن الأسباب أكثر وجودا من الاوتاد فاختص الأكثر بالأكثر . واختص بثوانى الأسباب دون اوتائها .

١ - لان الثوانى محل التغيير .

٢ - ولانه لو دخل الأول لتعسر النطق بالثانى لأن أول الشيء مطلعته الذى يتدرج منه لباقيه .
(راجع: ص ٢٨ الدمنهورى) .

ويقال للجزء الذى دخله الزحاف : مزاحف ومزحوف . ومن الزحاف : حذف ألف فاعلن ، وتسكين تاء متفاعلن ، وحذف فاء مستفعلن . . الخ .

والعلة تغيير غير مختص بثوانى الأسباب ، واقع أصالة فى العروض والضروب مع اللزوم .

وحكم العلة أنها لا تقع أصالة إلا فى العروض « آخر الشطر الأول من البيت » والضرب « آخر الشطر الثانى » ، وإذا عرضت لزمت فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها فى بقية القصيدة .

ويزيد العروضيون قسما ثالثا هو « الزحاف الجارى مجرى العلة » والزحاف كما علمت إذا عرض لا يلزم ، فإذا لزم كان زحافا جاريا مجرى العلة فى اللزوم :

(أ) كالقبض فى عروض الطويل فإنه لازم فيها .

(ب) والخبث فى العروض الأولى لبحر البسيط للزومه فيها .

(ج) ويلتزم المولدون . الخبث فى عروض وضرب البسيط المجزوء المقطوع عروضه وضربه ، وهو من التزام مالا يلزم . وسموا ذلك مخرج البسيط . مثاله :

البسنى ذلة العبيد من قلبه صبيغ من حديد
فالزحاف حكمه عدم اللزوم :

(أ) أى إذا لم يجر مجرى العلة .

(ب) أو أن عدم لزومه بالنظر لذاته ، وقد يلزم بالنظر لمحلله كعروض الطويل إذ يلزم فيها القبض .

ويزيدون قسما رابعا هو « العلة الجارية مجرى الزحاف »

فالعلة كما علمت إذا دخلت لزمت ، فإذا عرض لها عدم اللزوم فهي
جارية بمجرى الزحاف وذلك مثل :

(أ) التشعيث^(١) حيث وقع ، فإنه علة ولا تلزم في الخفيف والمجثث
والمتدارك .

(ب) والحذف في العروض الأولى للمتقارب ، والحذف علة ولكنه لا
يلزم في هذا الموضع في باقى أبيات القصيدة .

(ج) وكالخرم والخرم^(٢) كما سيأتى فهما علتان ولا تلزمان .

جملة الفروق بين الزحاف والعلة :

١ - تغيير الزحاف خاص بثوانى الأسباب والتغيير فى العلة يتناول
الأسباب والأوتاد .

٢ - تغيير الزحاف بنقص فقط (نقص حركة ، أو حرف : ساكن أو
متحرك) والتغيير فى العلة بنقص أو زيادة .

٣ - الزحاف يقع فى العروض ، والضرب ، والحشو . والعلة لا تقع
أصالة إلا فى العروض والضرب^(٣) . ولذلك كان الزحاف أكثر دورانا من
العلة .

٤ - الزحاف غير لازم ، والعلة إذا دخلت لزمت .

٥ - الزحاف منه : قبيح كالزحاف المزدوج ، وكالكف من الزحاف
المفرد . . ومنه ما هو واجب كالقبض فى الطويل ، والخبث فى البسيط ،
ومنه ما هو حسن كالخبث فى غير عروض البسيط .

(١) تغيير فاعلاتن الى مفعولن .

(٢) الخرم اسقاط أول الوند المجموع فى صدر البيت . والخرم زيادة مادون خمسة أحرف فى أول
البيت .

(٣) وذلك ماعدا : الخرم ، والخرم ، والقطع ، والتشعيث فى حشو المتدارك ، فان ذلك كله من
العلل وتدخل الحشو .

أما العلل فبعضها قبيح كالخرم والخزم ، وبعضها حسن كالشعبيث
وكالحذف في المتقارب :

الغرض من الزحاف والعلة

المقصود بالزحاف هو التخفيف في الوزن ، فهو لا يكون بتحريك
ساكن لأن في ذلك ثقلا والزحاف القصد منه الخفة .

وهذا القصد متحقق في العلل أيضا :

(أ) أما علل النقص فظاهر .

(ب) وأما علل الزيادة (الترفيل - التذليل - التسييع ^(١)) :

فلأنها مد للصوت في آخر البيت فكانت معينة على الترنم المستحسن في
الشعر لأنه عون النغمة وظهيرها ، مع أنها لا تدخل إلا في المجزوء من
البحور الخاصة بها فسد ما فيها من زيادة ما في المجزوء من نقصان .

(ج) وأما العلل الجارية مجرى الزحاف فكذلك أيضا . على أن ما فيها
من ثقل يتلاشى بسبب وقوعها في الشعر وعدم التزامها .

ويدل على أن الزحاف وأنواع العلل الكثيرة الدوران في الشعر العربي
كلها ترمي إلى تخفيف الوزن أنهم شرطوا في دخول الطي في متفاعله (الطي
حذف الرابع الساكن) أن يجتمع مع الإضمار (اسكان الثاني) حتى
لا يتوالى خمسة متحركات في الجزء .

(١) الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .
والتذليل زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع
والتسييع زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

أقسام الزحاف ومواضعه

الزحاف لكونه مختصا بثوانى الأسباب يدخل الحرف الثانى والرابع والخامس والسابع من الجزء لأنها ثوانى أسباب . ولا يدخل الأول ولا الثالث ولا السادس لأنها ليست ثوانى أسباب :

أما الأول فظاهر .

وأما الثالث فلأنه إما أول سبب أو أول وتد أو ثالث وتد .

وأما السادس فلأنه إما أول سبب أو ثانى وتد .

موضع الزحاف من الجزء :

الجزء الذى الوتد أوله يزاحف خامسه وسابعه .

والجزء الذى الوتد وسطه يزاحف ثانيه وسابعه .

والجزء الذى الوتد آخره يزاحف ثانيه ورابعه .

والزحاف قسمان : مفرد ، ومزدوج .

الزحاف المفرد :

هو ثمانية أنواع ، لكل نوع منها اصطلاحاته وماهيته الشعرية .

١ - الحين :

هو حذف ثانى الجزء ساكنا . ومثله : حذف سين مستفعلن^(١) ،

(١) فنصير متفعّل ونحوّل الى مفاعّلن . وذلك لانه اذا خرج الجزء بحدوث تغيير فيه عن الاوزان المستعملة المألوفة نقل إلى لفظ آخر مستعمل تحسّينا للعبارة وموافقا لسنن وزن القدماء . والتفادى العامة في هذا هي :

١ - اذا استكملت التفعيلة بعد حذف ما يحذف منها عنصرين هما : (أ) بفاؤها على نظام التفاعيل من حيث اجتماع حروف « فعل » (ب) ووجودها وفق وزن مقبول في « العربية » . بقيت من غير تحويل ، مثل قبض فعول ، فتصير فعول ، وقبض مفاعيلن فتصير مفاعّلن ، دون تحويل فيها .

٢ - اذا فقدت التفعيلة العنصر الأول بأن كان الباقي من التفعيلة بعد التغيير لا يتم فيه وجود الفاء والعين واللام حولت الى وزن يتم وجود هذه الحروف فيه ، مثل فعولن اذا حذفت تصير « فعو » =

وألف فاعلن وفاعلاتن ، وفاء مفعولات فيصير « معولات » ويحول إلى « مفاعيل ».

ويدخل الحبن عشر أبحر هي :
المديد - البسيط - الرجز - الرمل - السريع - المنسرح - الخفيف -
المقتضب - المجتث - المتدارك .

٢ - الاضممار : وهو إسكان ثانى الجزء المتحرك ، ولا يدخل
الا متفاعلن فى بحر واحد هو (الكامل) .

٣ - الوقص : وهو حذف ثانى الجزء المتحرك ولا يدخل الا متفاعلن
فى بحر واحد هو (الكامل) .

٤ - الطى : وهو حذف رابع الجزء الساكن : كحذف فاء مستفعلن
وحذف ألف متفاعلن بشرط اضمماره لثلاثا تتوالى خمس حركات وهو ممتنع
فى الشعر ، وحذف واو مفعولات .

ويدخل خمسة أبحر : البسيط - الرجز - السريع - المنسرح -
المقتضب .

٥ - القبض : وهو حذف خامس الجزء الساكن ولا يدخل
الا فعولن ، ومفاعيلن .

ويدخل أربعة أبحر : الطويل - الهزج - المضارع - المتقارب . . .
وكان القياس دخوله فى « فاع لاتن » مفروقة الوند ، ولكنه لم يرد^(١)

== وتحول الى « فعل » ومستفعلن اذا خبل يصير متعلن ويحول الى فعلتن . ومتفاعلن اذا دخبها احده تصير
متفا وتحول الى فعلتن .

٣ - وكذلك اذا فقدت التفعيلة العنصر الثانى بالتغيير بأن ابعدها التغيير عن الاوزان المألوفة
المقبولة فى العربية فإنها تحول الى وزن أصلى ، مثل متفاعلن اذا اضمير يصير متفاعلن ويحول الى
مستفعلن ، او اذا اضمير وطوى يصير متفعلن ويحول الى مفتعلن ، ومثل مفاعلتن اذا قطعت فصارت
مفاعل تحول الى فعولن .

(١) لعل ذلك لأن « فاع لاتن » تدخل بحر المضارع . وقبله مفاعيلن التى تصير بالقبض مفاعلن فلو
قبضت « فاع لاتن » لالتبس هذا البحر بمجزوءه الرجز .

٦ - **العصب** : اسكان الخامس المتحرك ولا يدخل إلا في مفاعلتين في بحر واحد هو (الوافر) .

٧ - **العقل** : حذف الخامس المتحرك ، ويدخل مفاعلتين فيصير (مفاعلتين) ويحول إلى مفاعلتين ويدخل بحرا واحدا هو الوافر .

٨ - **الكف** : حذف السابع الساكن ويدخل مفاعيلين بحذف نونها ، وفي (مستفع لن) يحذف التون كذلك ، وفي (فاع لاتن) يحذف التون . ويدخل سبعة أبجر : الطويل - المديد - الهزج - الرمل - الخفيف - المضارع - المجتث .

هذا هو الزحاف المفرد ، وترتيبه باعتبار الأخف فالأخف : ما كان المحذوف فيه حرفا ساكنا فقط لأنه حذف حرف فقط ، وذلك كالخبث ، والطي ، والقبض ، والكف . ثم حذف متحرك كالوقص ، والعقل لأنه حذف حركة وحرف معا .

والزحاف المفرد بعضه قبيح وهو الكف ، وباقيه إما حسن كالخبث في غير عروض البسيط الذي ليس مجزوءا ولا منهوكا ، وإما واجب كالخبث في عروض البسيط ، والقبض في عروض الطويل .

ويقال للجزء الذي دخله الخبث : مخبون . وللذي دخله الاضمار مضمّر وهكذا (١)

الزحاف المزدوج :

هو الذي يكون في موضعين من الجزء وهو كله قبيح ولا يجب التزامه كالزحاف المفرد وهو أربعة أنواع :

(١) ملاحظة : الزحاف المفرد :

يدخل الحرف الثاني من التفعيلة الخبث والاضمار والوقص .

ويدخل الحرف الرابع منه الطي .

ويدخل الحرف الخامس منه القبض والعقل والعصب

ويدخل الحرف السابع منه الكف فقط .

١ - الخبل :

هو اجتماع الطي مع الخبن في تفعيلة واحدة :
كحذف سين وفاء مستفعلن ، وفاء واو مفعولات . . ولا يدخل غير
هذين الجزئين ، فيصير الأول « متعلن » ويحول إلى فعلتن « والثاني معلات
ويحول إلى « فعلات » .

ويدخل الخبل أربعة أبحر : البسيط - الرجز - السريع - المنسرح .
مثاله من الرجز :

وثقل منع خير طلب وعجل منع خير تودة

٢ - الخزل :

اجتماع الطي مع الاضمار في تفعيلة واحدة .
وهو منحصر في اسكان تاء متفاعلن مع حذف ألفها ، فينقل إلى
مفتعلن ويدخل بحرا واحدا هو (الكامل) .

مثل :

منزلة صم صداها وعفت أرسمها إن سئلت لم تجب

٣ - الشكل : اجتماع الكف مع الخبن في تفعيلة واحدة .
وهو محصور في حذف الألف الأولى والنون من فاعلاتن بمجموع الوند
والسين والنون من (مستفع لن) مفروق الوند .

ويدخل أربعة أبحر : المديد - الرمل - الخفيف - المجتث .

مثاله من الرمل :

ان سعدا بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه

٤ - النقص :

هو اجتماع الكف مع العصب في جزء واحد .
ويدخل مفاعلتن فقط : فيصير مفاعلت وتحول إلى مفاعيل . ويدخل
بحرا واحدا هو (الوافر) مثل :

لسلامة دار بحفير كباقي الخلق والرسم قفار

جداول أنواع الزحاف

الزحاف	تعريفه	التفعيلة قبله	التفعيلة بعده
المفرد : الخبن	حذف الثاني الساكن	فاعِلنْ	فعلن : مفاعِلنْ
الاضمار	اسكان الثاني	مستفعلنْ	مفعولات
الوقص	حذف الثاني المتحرك	متفاعِلنْ	مستفعلنْ
الطى	حذف الرابع الساكن	مستفعلنْ	مفاعِلنْ
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولنْ	مفتعلنْ
العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعِلتنْ	فعول
العصب	اسكان الخامس المتحرك	مفاعِلتنْ	مفاعِلنْ
الكف	حذف السابع الساكن	فاعلاتنْ	فاعلات
المزدوج : الخبل	حذف الثاني والرابع	مستفعلنْ	فاعلاتنْ
الخزل	الساكنين	مستفعلنْ	فاعلاتنْ
الشكل	اسكان الثاني وحذف الرابع	مفاعِلتنْ	مفاعِلنْ
النقص	حذف الثاني والسابع	فاعلاتنْ	مفاعِلتنْ
	الساكنين	مفاعِلتنْ	مفاعِلنْ
	اسكان الخامس	مفاعِلتنْ	مفاعِلنْ
	وحذف السابع	مفاعِلتنْ	مفاعِلنْ

مراجعات

- ١ -

- (أ) اخبن التفاعيل الآتية : فاعلن - فاعلاتن - مفعولات .
(ب) اقبض : فعولن . مفاعيلن .
(ج) كف : فاعلاتن - فاع لاتن .
(د) أدخل على التفاعيل الآتية ما يجوز ادخاله عليها من زحاف :
مستفعلن . مستفع لن . مفاعلتن . مفعولات
(هـ) بين أصل هذه التفاعيل وتنوع زحافها :
فعول - فعلات - مفاعيل - مفاعلتن - فاعلات .
(و) ماذا يجوز دخوله من الزحاف المفرد والمزدوج على التفاعيل الآتية :
فعولن - مفاعيلن - فاع لاتن - متفاعلتن .

- ٢ -

زن الأبيات الآتية : وبين ما دخلها من زحاف :

سلام من صبا بردى أرق	ودمع لا يكفكف يا دمشق
رم على القاع بين البان والعلم	أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار	ماذا تحيون من نوى واحجار؟
حكم المنية في البرية جارى	ما هذه الدنيا بدار قرار
غير مجد في ملتي واعتقادي	نوح باك ولا ترنم شادى
وطني لو شغلت بالخلد عنه	نازعتنى إليه في الخلد نفسي
ولست ارى السعادة جمع مال	ولكن التقى هو السعيد
الحياة الحب والحب الحياة	هو من سرحتها أصل النواة
انتهى ليل انتظاري	وانقضى عهد شقائي
أنا أشقى بالذكريات وأحيا	بين امسى الماضى ويومى العتيد

مواضع العلل وأقسامها

العلل - كما سبق أن ذكرنا - لا تدخل إلا العروض والضرب . وإذا دخلت لزمّت ، غير أن ثمة بعض العلل يدخل الحشو كالقطع والتشعّيث في المتدارك .

وهي - كما عرفناها - تغيير غير مختص بثوانى الأسباب ، واقع في العروض أو الضرب أصالة مع اللزوم - أى إذا عرض وجب التزامه في جميع القصيدة .

والعلل قسمان : علل الزيادة وعلل النقص .

(أ) علل الزيادة وهي ثلاثة :

١ - الترفيل : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع . ولا تقع إلا في مجزوء المتدارك والكامل ، فيصير فاعلن في مجزوء الأول « فاعلاتن » ومتفاعلن في مجزوء الثانى ، متفاعلاتن ، « ومثاله » :

احذر عدوك مرة واحذر صديقك ألف مرة

٢ - التذييل :

هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع . وهو خاص بمجزوء الكامل والبسيط والمتدارك ، فيصير بذلك متفاعلن في الكامل ، متفاعلاتن ، ومستفاعلن في البسيط ، مستفاعلن ، وفاعلن في مجزوء المتدارك فاعلاتن ، وقد اغتفر دخول التذييل في الرجز للمولدين .. ومثال التذييل :

جدث يكون مقامه أبدا بمختلف الرياح

٣ - التسييع زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو خاص بمجزوء الرمل ، فيصير فاعلاتن الضرب الرابع في الرمل « فاعلاتان » :

أيها السـركب المحبـون ن على الأرض المجدون
ملاحظات :

١ - علل الزيادة خاصة بالبحر المجزوء لأنها عوض عن النقص في البحر الذى تدخل فيه .

٢ - يضاف إلى علل الزيادة الثلاث المتقدمة علة أخرى غير لازمة .
وهى الخزم .

والخزم : هو زيادة ما دون خمسة أحرف فى صدر البيت الوافر -
أول الشطر الأول من البيت - غالبا ، وقد تكون الزيادة فى أول الشطر
الثانى لكن بحرف أو حرفين فقط .

وشذت الزيادة فى أول الصدر بأكثر من أربعة أحرف ، وفى أول
العجز بأكثر من حرفين :

(أ) فزيادة حرف فى أول الشطر الأول مثل قول امرئ القيس من
الطويل :

وكأن أبانا فى أفانين ودقه كبير أناس فى بجاد مـزمل

(ب) وزيادة حرفين مثل قول الشاعر من الكامل :

يا مطر بن ناجية بن سامة اتنى أجنى وتغلق دونى الأبواب

(ج) وزيادة ثلاثة مثل قول الشاعر من الطويل :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم

إمامهم للمنكرات وللغـدر

(د) وزيادة أربعة مثل قوله من الهزج ، وينسب للأمّام على

أشدد حيازيمك للموت فإن الموت لا قيكـا

وبعده :

ولا تجزع من الموت إذا حلّ بواديكـا^(١)

(١) فى الكامل للمبرد قال المبرد : « انما يصح الشعر بحذف « أشد » ولكنهم يزيدون ما عليه المعنى ولا يعتدون به فى الوزن ويحدفون من الوزن علما بأن المخاطب يعلمه .

- (هـ) وزيادة حرف في أول العجز كقول الشاعر من الرمل :
- كلما رابك منى رائبٌ ويعلم الجاهل منى ما علم
(و) وزيادة حرفين في أول العجز مثل قوله من المديد :
- هل تذكرون إذ نقاتلكم إذ لا يضيرُ معدماً عدْمُهُ
ويلاحظ أن في صدر البيت خزماً ايضاً بحرفين « هل » . . هذا
ويلاحظ أن الخزم :
- (أ) قبيح جداً كما ذكر الصبان وسواه .
- (ب) وهو غير مختص ببحر من البحور .
- (ج) وهو علة من علل الزيادة جارية مجرى الزخاف في عدم
اللزوم .
- وقيل إنه ليس بعلة بل هو زيادة على الوزن غير لازمة إذا وقعت
وغير معتد بها في التقطيع . والصحيح الأول وأنه علة غير لازمة لا يعتد
بها في التقطيع يستعمله الشاعر رخصة للضرورة .
- (د) وقد وقع الخزم في شعر العرب ندورا ، وقيل كثيرا .
- (هـ) ويجوز استعماله للمولدين - قيل ولم يقع في شعرهم - وقيل لا
يجوز استعماله لهم .
- (و) وتشمل زيادة الخزم زيادة شئ من نفس الكلمة التي بعضها
من الوزن وهو الصحيح . ولكن ابن الحداد منع ذلك وأكدته بنقل
الأجما : والصحيح عندي رأى ابن الحداد لعدم ورود الزيادة في نفس
الكلمة .

(ب) علل النقص وهي تسع :

- ١ - الحذف : حذف سبب خفيف من آخر الجزء . ويدخل ستة
أبجر : الطويل . المديد . الهزج . الرمل . الخفيف . المتقارب .

كإسقاط . « تن » من ضرب الرمل الثالث ، وإسقاط « لن » من ضرب الطويل الثالث ، مثاله من الرمل :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا تعجلي باللوم حتى تسألي
٢ - الحذف : حذف الوند المجموع من آخر الجزء ، ولا يدخل إلا -
الكامل ، يحذف (علن) من (متفاعلن) فيحول إلى (فعلن) .

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحكك المشيب برأسه فبكي
٣ - الصلم : حذف الوند المفروق من آخر الجزء ، ولا يدخل إلا
السريع يحذف « لات » من « مفعولات » فيه « فيصير (مفعو) ويحول
إلى (فعلن) مثاله :

قالت ولم تقصد لقليل الخنا مهلا لقد أبلغت أسمعني
٤ - القطع : حذف ساكن الوند المجموع مع اسكان ما قبله ،
وقبل القطع هو إسقاط متحرك من الوند المجموع ، والتعريف الأول هو
الراجع . لأنه أنسب بالمعنى اللغوي لكلمة القطع ، ولأن الحذف لم
يعهد إلا من الأواخر .

ويختص القطع بثلاثة أبحر : البسيط - الكامل - الرجز - فصير
فاعلن ومستفعلن في الأول ومتفاعلن في الثاني ومستفعلن في الثالث ،
فاعل ومستفعل ومتفاعل ومستفعل . مثاله من الكامل :

من ذا يعيرك عينه تبكي بها أرأيت عينا للبكاء تعار .
هذا والقطع خاص بالأوتاد ولا يكون في الأسباب :

ملاحظة : قد يجتمع الخبن والقطع في العروض والضرب فيسمى
تخليعا ولم يقع إلا في مجزوء البسيط ومثاله :

يدير في كفه مداما ألد من غفلة الرقيب
٥ - القصير : حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه ،
وقيل هو إسقاط متحرك السبب الخفيف .

والأول هو الراجح : للسببين المتقدمين في القطع ، ولأنه هو المنقول عن الخليل .

ويدخل أربعة أبحر : المديد - الرمل - الخفيف - المتقارب .
محذف نون « فاعلاتن » وإسكان تائه ، وحذف نون « فعولن » وإسكان لامه . مثاله من الرمل :

إن في الأحداج مقصورة وجهها يهتك ستر الظلام
٦ - القطف : هو اجتماع الحذف مع العصب ^(١٥) في الجزء . وهو خاص بالوافر ، فيصير « مفاعلتن » فيه « مفاعل » ويحول إلى « فعولن » .
وقيل القطف هو الحذف السبب الثقيل من « مفاعلتن » وهذا المذهب وإن كان أخف لأنه ليس فيه إلا عمل واحد إلا أنه مرجوح بما يأتي :

(١) الحذف لم يعهد إلا من الأواخر دون الوسط .

(٢) ولأنه غير مناسب للمعنى اللغوى لكلمة «قطف» .

(٣) ولأنه هو المنقول عن الخليل .

٧ - البتر : هو اجتماع الحذف والقطع في الجزء .

ويدخل بحرى : المديد والمتقارب ، كما قاله الخليل ، فيصير الأول فاعل . والثاني « فع » . وقال الزجاج : لا يسمى ذلك بترًا في المديد ، بل يقال للجزء الذى حل فيه القطع والحذف من المديد ، محذوف مقطوع « لا أبتر » فلا يقال أبتر إلا للمتقارب لأن « فعولن » فيه يصير فع ، فيبقى منه أقله فيناسب تسميته « أبتر » . وفاعلاتن في المديد يصير « فاعل » فيبقى أكثره فلا ينبغي أن يسمى أبتر .

(١) العصب هو اسكان الخامس المتحرك

ويلاحظ أن رأى الزجاج أنسب بالمعنى اللغوى ، لا بالمعنى الاصطلاحي ويخالف الزجاج فى ذلك رأى الخليل وأضع هذا الفن .
مثاله :

إنما الزلفاء . يا قوتة . اخرجت من كيس دهقان
٨ - الوقف : إسكان السابغ المتحرك . ويدخل السريع والمنسرح
بإسكان تاء « مفعولات » فيها مثل : يا صاح ما هاجك من ربيع خال .
٩ - الكسف : بالسین على ما صوبه الزمخشري وصاحب القاموس
لأن الكشف لغة القطع وحذف الأخير قطع ، أو بالشين على ما رواه
الصبان عند الأكثر .

وهو حذف السابغ المتحرك . ويدخل السريع والمنسرح . بحذف تاء
مفعولات منها : مثاله من السريع :
لا تعذلانى انتى فى شغل يا صاحبي . أقلأ عدلى
ملاحظة :

بقى من علل النقص علتان جاريتان يجرى الزحاف فى عدم اللزوم . هما
التشعيت والحرم .

١٠ - التشعيت : تغيير فاعلاتن إلى زنة مفعولن وفاعلن إلى فعلن
بحذف أول الوند المجموع منها على ما اختاره كثير من العلماء . ويدخل
الخفيف والمجتث والمتدارك .

فهو على هذا حذف العين من فاعلاتن فى الخفيف والمجتث ومن فاعلن
فى المتدارك . ومثال التشعيت فى الخفيف :

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء
فقد دخل التشعيت هنا بالضرب .

هذا والتشعيت خاص بالضرب ولا يدخل العروض إلا إذا صرع البيت
وإلا فدخوله فيها ضرورة .

١١ - الحرم : هو اسقاط أول الوند المجموع فى صدر المصراع الأول
من البيت « أى من أول تفعيلة فى البيت .

ويدخل صدر الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب .
وأجاز بعضهم وقوعه في أول العجز ونقل ذلك عن الخليل ، كما نقل
عنه المنع أيضا ، وأجاز البعض الخرم في الجزء الذي صار أوله بالزحاف على
هيئة وتد مجموع وإن لم يكن كذلك بحسب الأصل، ومنعه الخليل ومثال
الجواز قول الشاعر :

لا تهين الفقير علك أن تركع يوما والدهر قد رفعه
وسياتى الكلام على البيت في المنسرح .
والخرم قبيح حتى قيل يمتنع استعماله للمولدين . والصحيح جوازه لهم
عند الضرورة

ولللخرم بحسب مواقعه وبحسب وجود زحاف آخر معه أسماء أخرى
وبيان ذلك أنه يدخل فعولن في الطويل والمتقارب ، ومفاعلتن في الوافر
ومفاعيلن في الهزج والمضارع .

(أ) فخرم فعولن اسمه « ثلم » فتصير فعولن . مثاله من الطويل :
إن ترقى يا هند فالرفق أيمن وإن تخرق يا هند فالخرق أشأم
وخرمه مع قبضه اسمه (ثرم) فتصير فعل . مثل :

هاجك ربع، دارس الرسم باللوى
لأسماء عني آيها المور والقطر

(ب) وخرم مفاعلتن اسمه غضب فتصير مفتعلن ، مثل :
ليت لنا مكان الملك عمرو رغوئا حول قبلتنا تخور
وخرمه مع عصبه اسمه قصم فتصير مفعولن ، مثل
ماقالوا لنا سدا ولكن تفاحش أمرهم وأتوا بهجر
وخرمه مع عقله (جمم) فتصير فاعلن ، مثل :
أنت خير من ركب المطايا وخيرهمو أبا وأخا وأما
وخرمه مع النقص (العصب والكف معا) اسمه عقص فتصير فاعيل أو
مفعول ، مثل :

لولا ملك رؤوف رحيم تداركني برحمته هلكت
(ج) وخرم مفاعيلن يقال له خرم فتصير مفعولن ، مثل :
أدوا ما استعاروه كذلك العيش عارية
وخرمه مع قبضه يقال له شتر ، فهو حذف الميم والياء من الجزء فيصير
فاعلن ، مثل :

في الذين قد ماتوا فيما خلفوا عبرة
وخرمه مع كف نونه (خرب) فهو حذف الميم والنون من الجزء فيصير
فاعيل ويحول إلى (مفعول) مثل :

لو كان أبو موسى أميرا مارضىناه
ملاحظة : الحرم خاص بالوتد المجموع في صدر البيت ، وامتنع دخوله
في السبب أنك لو أسقطت من البيت حركة بقي ساكن ولا يبدأ بساكن
أبدا. ولذلك امتنع دخول الحرم فيما أوله وتد مفروق أيضا .
والجزء الذي لم يدخله الحرم يقال له موفور .

العلل الجارية مجرى الزحاف :

يتبين بما سبق كله أن العلل الجارية يجرى الزحاف في عدم اللوم
أربعة :

- ١ - التشعيث ، ٢ - الخزم بالزاي ، ٣ - الحرم بالراء ،
- ٤ - الحذف في عروض المتقارب ، فقد يكون في بيت ولا يكون في الآخر
مثل :

حطمت اليراع فلا تعجبي وعفت البيان فلا تطربي
فا أنت يا مصر دار الأديب ولا أنت بالبلد الطيب

جدول العلل

اسم العلة	تعريفها	الضعيلة قبلها	الضعيلة بعدها
علل الزيادة			
١ - الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتند مجموع	فاعِلن . متفاعِلن	فاعِلاتِن . متفاعِلاتِن
٢ - التذييل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتند مجموع	فاعِلن . متفاعِلن	فاعِلان . متفاعِلان مستفعِلن
٣ - التسييف	زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعِلاتِن	فاعِلاتان
علل النقص			
١ - الحذف	حذف السبب الخفيف من آخر الجزء	مفاعِلين . فاعِلاتِن	مفاعِلون . فاعِلون
٢ - الحذف	حذف الوند المجموع	متفاعِلن	فاعِلن
٣ - الصلم	حذف الوند المفروق	مفعولات	فاعِلن
٤ - القطع	حذف آخر الوند المجموع مع إسكان ما قبله	فاعِلن . متفاعِلن	فاعِلاتِن . فاعِلاتِن
٥ - القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه	مفاعِلاتِن	مفاعِلون . فاعِلاتِن
٦ - القطف	إسكان الخامس مع حذف السبب الخفيف	مفاعِلاتِن	مفاعِلون
٧ - البتر	حذف السبب الخفيف وآخر الوند المجموع مع إسكان ما قبله	مفاعِلون . فاعِلاتِن	مفاعِلون . فاعِلون
٨ - الوقف	إسكان السابع المتحرك	مفعولات	مفعولات
٩ - الكسف	حذف السابع المتحرك	مفعولات	مفعولات

المعاقبة والمراقبة والمكانفة

المعاقبة :

هى تجاوز سببين خفيفين - ابتداء أو بعصب مفاعلتن أو باضمار متفاعلتن -
سلما أو أحدهما من الزحاف ، بأن لا يحذف ساكنهما معا ، أو حذف أحدهما
وسلم الآخر ، فلا بد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما وزحاف
الآخر .

وتكون المعاقبة بين سببين من جزء واحد :
كمفاعلتن فى الطويل والهزج : فالياء فيه تعاقب النون فلا يجوز اجتماعهما
سقوطا ، بل إذا سقط أحدهما وجب سلامة الآخر ويجوز سلامتهما معا ، فإذا
دخله القبض سلم من الكف . مثل :

بلغنا السماء مجدنا وسناؤنا وإنا لنبغى فوق ذلك مظهرنا
ومن الهزج :

فقلت لا تخف شيئا فاعليك من بأس
وإذا دخله الكف سلم من القبض . مثل :

شاقنتك احداج سليمى بعافل فعيناك للبين تجودان بالدمع
ومن الهزج :

فهذان يذودان وإذا عن كذب يرمى
ولا يجوز فيه دخول القبض والكسف معا ، ويجوز أن يسلم منها معا :
محا البين ماأبقت عيون الميامنى وشبت ولم أقض اللبانة من سنى
ومن الهزج :

وصدر مشرق النحر كأن ثدياه حقان

وكذلك كما تكون المعاقبة بين سببين من جزءين مثل .
فاعلاتن فاعلتن فى المديد ، فالتون من فاعلاتن تعاقب ألف فاعلتن ،
فإذا كف فاعلاتن سلم فاعلتن بعده من الحتن ، وإذا زوحف فاعلتن بالحن

سلم فاعلاتن قبله من الكف . فلا يجوز اجتماعهما سقوطا ، بل إذا سقط أحدهما وجب سلامة الآخر ، ويجوز سلامتهما معا .

وكذلك فاعلاتن الواقع أول عجز المديد ، يتجاوز قبل وتده سببان وبعده سببان ، فالمعاقبة أيضا متصورة بين نون فاعلاتن الواقع آخر الصدر وألف فاعلاتن الواقع أول العجز وبين نون فاعلاتن هذه (الواقعة أول العجز) وألف فاعلن الواقعة بعدها فيتصور هنا المعاقبة بأنواعها الثلاثة (الصدر والعجز والطرفين) : فأما الصدر فهو ما زوحف أوله لسلامة ما قبله كقولنا هنا مبتدئين بعروض المديد فاعلاتن فعلاتن ، سمي بذلك لوقوع الحذف في صدر الجزء مثل :

ومتى مايع منك كلاما يتكلم فيجيبك بعقل
والعجز ما زوحف آخره لسلامة ما بعده كقولك مبتدئا بأول عجز
المديد فاعلات فاعلن ، سمي بذلك لوقوع الحذف في عجز الجزء مثل :

لن يزال قومنا صالحين مخصيين ما اتقوا واستقاموا
والطرفان ما زوحف أوله لسلامة ما قبله وآخره لسلامة ما بعده كقولك
هنا مبتدئا بعروض المديد فاعلاتن فعلات فاعلن ، مثل :

ليت شعري هل لنا ذات يوم بجنوب فارغ من تلاقي
فحينئذ إنما يقع الطرفان في الجزء الذي هو أول العجز بالشكل فتثبت
نون فاعلاتن قبله وألف فاعلن بعده . . وتتصور المعاقبة بالطرفين أيضا في
الرمل إذا شكل جزؤه الثاني والخامس فتصير فاعلاتن فيهما فعلات ،
فتكون مخبونة لصحة نون فاعلاتن قبلها ، ومكفوفة لصحة ألف فاعلن
بعدها في العروض وفاعلاتن في الضرب ، ومثاله من الرمل :

إن سعدا بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه
وزنه هكذا :

فاعلاتن فعلات فاعلن فاعلاتن فعلات فاعلاتن

فجزوؤه الثاني « بطل م » والخامس « تسين ل » مشكولان .
والشكل في الخفيف - في الجزء الثاني أو الثالث أو الرابع أو
الخامس - طرفان أيضا .

فالخلاصة أن للجزء المزاحف في المعاقبة ثلاثة أسماء : الصدر والعجز
والطرفان : فما زوحف أوله من أجزاء لسلامة ما قبله صدر لوقوع الزحاف
في صدره كفاعلاتن فعلمن في المديد ، وما زوحف آخره لسلامة ما بعده
عجز لوقوع الزحاف في عجزه كفاعلات فاعلمن في المديد . وما زوحف أوله
لسلامة ما قبله وآخره لسلامة ما بعده طرفان كقولك في المديد مبتدئا
بالعروض فاعلاتن فعلات فاعلمن .

وتدخل المعاقبة في تسعة أبجر : الطويل ، المديد ، الوافر ، الهزج ،
الكامل ، الرمل ، المنسرح ، الخفيف ، المجتث ، لكن إنما تجرى المعاقبة
بأقسامها الثلاثة : « الطرفين والصدر والعجز » في أربعة أبجر : المديد -
الرمل - الخفيف - المجتث .

فالمعاقبة في المجتث واقعة بين نون مستفعل لن وألف فاعلاتن بعده
فسلامتهما مثل :

طوى ليعبد تقى لم يأل في الخير جهدا
وحذف النون فقط مثل :

ما كان عطاؤهن إلا عدة ضمرا
وحذف الألف فقط مثل :

ولو علقت بسلمى علمت أن ستموت
فلا يجتمع خبن الجزء الثاني مع كف الأول إذ لو اجتمعا لتوالى خمس
حركات وهو لا يكون في شعرهم أبدا ، قال غير الأخفش وموافقيه : وبين
نون فاعلاتن وسين مستفعل لن بعده فلا يجتمع خبن الثاني مع كف الأول .
والطرفان في المجتث بشكل العروض (الجزء الثاني) أو بشكل أول العجز

(الجزء الثالث) ، وكذا في الخفيف بين نون فاعلاتن وسين مستفع لن ،
فسلامتهما مثل :

حل أهلى بين درنا فبادو لا وحلت علوية بالسخال
وحذف النون مثل :

يا عمير ما تظهر من هواك أو تجن مستكثر حين يبدو
وحذف السين مثل :

وقوادی كعهده بسليمى بهوى لم يحل ولم يتغير
والمعاقبة في الرمل واقعة بين نون فاعلاتن وألف ما بعده إذ لو أسقطا معا
لزم حصول فاصلة كبرى من جزءين وهو ممنوع . فسلامتهما مثل :
بالذى أجراك ياريج الخزامى
بلغى البسفور عن مصر السلاما

وحذف الألف مثل :

وإذا راية مجد رفعت لمجد نهض الصلت إليها فحواها
وحذف النون :

ليس كل من أراد حاجة ثم جد فى طلابها قضاها

وكذا في المديد ، والمعاقبة في الهزج واقعة بين ياء مفاعيلن ونونه لما مرفى
الرمل وكذا في الطويل . والمعاقبة في الكامل واقعة بين تاء متفاعلن المضممر
وألفه إذ لو أسقطا معا لساوى مستفعلن - فرع متفاعلن المضممر - مستفعلن
الأصلى فى النقل إلى فعلتن . والمعاقبة فى الواهر واقعة بين لام مفاعلتن
المعصوب ونونه فسلامتهما مثل :

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع
وحذف اللام :

منازل لزینب قفار كأنما رسومها سطور

وحذف النون :

سيف لابي صفر ة لا يقطع إيهاما
والمعاقبة في المنسرح : واقعة بين سين وفاء مستفعلن عروضه إذ لو
أسقطا معا وقبل الجزء تاء مفعولات لتوالى خمس حركات وهو ممتنع في
الشعر ، ويلاحظ أنها تدخل في المنسرح في عروضه فقط دون ضربه للزوم
الطى له . مثال السلامة :

إن ابن زيد مازال مستعملا للخير يفشى في مصره العرفا
وحذف السين :

منازل عفاهن بذي الارا ك كل وابل مسبل هطل
وحذف الفاء :

قد كتب الحسن فوق وجنته اشهد ألا مليح إلا هو
وإنما تدخل المعاقبة من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (أى السلامة من
نقص العلل وما جرى مجراها) فلا تدخل جزءا منها لم يسلم من ذلك
فتخرج العروض الثانية من الكامل فإنها حذاء وعروض الطويل فإن القبض
لازم لها .

المراقبة : -

تجاور سببين خفيفين في جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف
الآخر فلا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف ، بل لابد من
مزاخفة أحدهما وسلامة الآخر فكل منهما يراقب الآخر فيثبت إذا حذف ،
ويحذف إذا ثبت ، فهو لا يكون إلا في جزء واحد فقط في أول الصدر
والعجز من القصائد في المضارع والمقتضب .

ونكرر أن المراقبة لا تكون إلا في جزء واحد فقط لما ذكره (بخلاف
المعاقبة) . ومثلها في ذلك المكافئة الآتية . وتدخل بحرين : المضارع
والمقتضب ، أن خل مبادئ أشطرهما الأربعة وهي مفاعيلن في المضارع

ومفعولات في المقتضب ، فياء مفاعيلن الذي هو أول شطرى المضارع
تراقب نونه ، فإن دخلها الكف فسقطت نونه ثب ، الياء مثل :

دعاني إلى سعادا دواعى هوى سعادا
وإن دخلها القبض فسقطت ياؤه ثبتت نونه . مثل :
وقد رأيت الرجالا فما أرى مثل زيد

فيكون تارة مفاعلن وأخرى مفاعيل ولا يكون « مفاعيلن » من غير
حذف ولا « مفاعل » باسقاط الياء والنون وكذا يقال في مبدأ شطرى
المقتضب بما يناسبه ، فلا يجوز سلامة الفاء والواو معا من مفعولات أول
شطريه ولا حذفها معا ، بل لابد من احدهما (الخين أو الطي) مثال
حذف فاء مفعولات :

أتانا مبشرنا بالبيان والنذر
ومثال حذف الواو :

هل علىّ وبحكما إن لهوت من حرج
ولدخول المراقبة في مبادئ أشطر هذين البحرين لم يشترط فيها ما شرط
في أخويها من أن لا تدخل إلا في الأجزاء السالمة من نقص العلل وما جرى
مجراها ، لأن العلل لا تقع إلا في عروض أو ضرب أصالة .

المكافئة !

تجاور سببين خفيفين في جزء واحد فقط وقد سلما معا أو زوحفا
معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر . ولا تكون إلا فى جزء واحد كما
علمت . وسمى ما ذكر مكافئة لأن المكافئة لغة المعاونة ، فكأن الزحافين لما
كانا يوجدان معا ويعدمان معا متعاونان . وتدخل في أربعة أبحر :
البسيط ، الرجز ، السريع ، المنسرح ، لكن إنما تدخل من هذه الأبحر
الأجزاء الكاملة (أى السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها) ، فلا
تدخل جزءاً منها لم يسلم من ذلك : كضرب العروض الأولى من المنسرح
لأن الطي لازم له ، وكالضرب الثالث من السريع لأنه اصلم (ومثل

المكافئة في عدم دخولها الجزء الذي لم يسلم من ذلك المعاقبة، فتخرج عروض الطويل فإن القبض لازم لها وتخرج العروض الثانية من الكامل فإنها حذاء).

ويلاحظ أن المنسرح يدخله المعاقبة والمكافئة لأن أجزائه مختلفة، فستفعلن أول شطريه محل للمكافئة، ومستفعلن عروضه محل للمعاقبة. أمثلة للمكافئة :

١ - البسيط :

الطى : ارتحلوا غدوة وانطلقوا سحرا فى زمر منهم تتبعها زمر
الخبين : لقد مضت حقب صروفها عجب

فأحدثت عبرا وأعقبت دولا

الخبيل : وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ماله وضربوا عنقه

السلامة : لو كان يقعد فوق النجم من كرم
قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

٢ - الرجز :

الطى : ما ولدت والدة من ولد أكرم من عبد مناف حسبا

الخبين : قطالما وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما

الخبيل : وثقل منع خير طلب وعجل منع خير تؤده

السلامة : الحمد لله العلى الاجلل

الواسع الفضل الوهوب المجزل

٣ - المنسرح :

الطى : أصبح فى قيدك السباحة والـ مجد وفضل الصلاح والحسب

الخبين : منازل عفاهن بذى الارا لك كل وابل مسبل هطل

الخبيل : ونلد متشابه سمته قطعه رجل على جملة

السلامة : لا أمتع العوذ بالفصال ولا

أبتاع الا قرية الأجل

٤ - السريع :

الطى : قال لها وهو بها عالم ويحك أمثال طريف قليل
الخبث : أرد من الأمور ما ينبغي وما تطبيقه وما يستقيم
الخبيل : ونلد قطعه عامر وجمل نحره فى الطريق

السلامة : هاج الهوى رسم بذات الغضا

مخلوق مستعجم دارس

ملاحظة :

الاسقاط فى المعاقبة والمراقبة والمكانفة زحاف وليس بعة :

١ - لعدم لزومه كما هو شأن الزحاف .

٢ - ولأن ذلك يكون فى الحشو ، والعة لا تكون فيه بل فى العروض
أو الضرب اصالة .

٣ - ولذلك ذكرها صاحب الخزرجية بعد الزحاف المفرد والمركب
وقبل العلة .

٤ - ولأن الإسقاط نفسه لا يخرج عن مدلول الزحاف : فهو فى
مفاعيلن قبض أو كف ، وفى فاعلاتن فى المديد والرميل خبن أو كف أو
شكل (الشكل : الخبن والكف ، وذلك فى المعاقبة بالطرفين) ، وفى
مستفعلن أو مفعولات خبن أو طى أو خبل ، وفى مفاعلتن إذا عصب قبض
أو كف كف .

فالتحقيق إذاً أن الاسقاط فى المعاقبة والمراقبة والمكانفة زحاف ، وأن
هذه الثلاثة أنفسها ليست بزحاف ولا بعة .

موازنات

المعاقبة	المراقبة	المكانفة
<p>١ - هي تجاوز سببين خفيفين سلماً أو أحدهما من الزحاف . وتجاوزهما ابتداء أو بعصب مفاعلتين أو باضمار متفاعلتين</p> <p>٢ - تكون في جزء واحد كمفاعيلين في الطويل والهزج ، أو في جزءين كفاعلتين فاعلتين في المديد</p> <p>وهنا يتصور فيها اقسامها الثلاثة : الصدر والعجز والطرفان</p> <p>٣ - تدخل تسعة أبحر: الطويل المديد الهزج . الوافر . الكامل الرمل . المنسرح في عروضه . الخفيف . المجتث</p> <p>وتدخل بأقسامها الثلاثة في : المديد . الرمل . الخفيف . المجتث فتدخل في أول عجز المديد ، وفي الجزء الثاني والخامس من الرمل ، وفي</p>	<p>١ - هي تجاوز سببين خفيفين في جزء واحد فقط ، سلم أحدهما وزوحف الآخر .</p> <p>٢ - لا تكون الا في جزء واحد فقط</p> <p>٣ - تدخل بحرين : المضارع والمقتضب أى تدخل أوائل اشطرهما الأربعة : مفاعيلن في المضارع ومفعولات في المقتضب</p>	<p>١ - هي تجاوز سببين خفيفين في جزء واحد سلماً معاً أو زوحفاً معاً أو سلم أحدهما وزوحف الآخر .</p> <p>٢ - لا تكون الا في جزء واحد فقط .</p> <p>٣ - تدخل أربعة البسيط السريع . المنسرح</p>

(تابع) موازنات

المعاقبة	المراقبة	المكافئة
<p>عروض المجتث وأول تفعيلة في شطره الثاني ، وفي الخفيف في الجزء الثاني والثالث والرابع والخامس</p> <p>٤ - إنما تدخل المعاقبة من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (أى السالبة من نقص العلل وما جرى مجراها) ، فلا تدخل عروض للطويل للزوم القبض لها ، ولا العروض الثانية من الكامل لأنها حذاء</p> <p>٥ - ويلاحظ أنها تدخل في المنسرح في عروضه فقط دون ضربه للزوم الطي له</p>	<p>٤ - ولدخولها في أوائل أشطر هذين البحرين لم يشترط فيها ما شرط في أخويها من ألا تدخل إلا في الأجزاء السالبة من نقص العلل وما جرى مجراها لأن العلل لا تقع إلا في العروض أو الضرب</p>	<p>٤ - إنما تدخل من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (السالبة من نقص العلل وما جرى مجراها) فلا تدخل عروض للطويل للزوم القبض لها ، ولا العروض الثانية من الكامل لأنها حذاء</p> <p>الأولى للزوم الطي له ولا الضرب الثالث من السريع لأنه أصلم</p>

مراجعات

- ١ -

(١) متفاعِلن قد تصير « متفا »

ومفعولن قد تصير « فعو » أو فع

وفاعلاتن قد تصير فاعل

ومفعولات قد تصير مفعولا

فما أسماء العلل التي جرت على هذه ، التفاعيل ، وإلى شئ تحول هذه

التفاعيل ؟

(ب) أدخل علل الزيادة على ما يمكن قبولها من الأجزاء الآتية :

مفعولات - فاعلاتن - فعولن - مستفعلن - فاعلن .

- ٢ -

زن الآيات الآتية وبين ما دخلها من زحاف أو علة :

أما الخيام فإنها كخيامهم لكن نساء الحى غير نسائهم
قف دون رأيك فى الحياة مجاهداً إن الحياة عقيدة وجهاد
وإنما أولادنا بيننا أكبادنا تمشى على الأرض
وظلم ذوى القربى أشد مضاضة

على النفس من وقع الحسام المهند
ملأنا البر حتى ضاق عنا ونحن البحر نملؤه سفينا
لم يطل ليلى ولكن لم أنم ونقى عنى الكرى طيف ألم
كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أسماء البيت الشعرى

١ - التمام :

هو البيت الذى استوفى أجزاء دائرته - بأن لم يحذف منها شئ أصلا - وكان عروضه وضربه كحشوه فيما يجوز عليه من زحاف ويمتنع من علة . وذلك كأول الكامل - الصحيح العروض والضرب - كقول عنترة : وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى فقد استوفى البيت جميع تفاعيل الدائرة وهى متفاعلن ست مرات . وجاء عروضه وضربه صحيحين لم تدخلها علة فيخالفان الحشو لعدم قبوله العلل ، ولا وقع فيها زحاف لازم فتقع أيضا المخالفة للحشو لأن الزحاف لا يلزمه .

وكأول الرجز : وهو الصحيح العروض والضرب كما فى قوله : دار لسلمى إذ سلمى جارة قفرا ترى آياتها مثل الزبر وكأول المتدارك : جاءنا عامر سالما صالحا بعد ماكان ماكان من عامر فالتام لا يشمل إلا النوع الأول من كل من الكامل والرجز والمتدارك فقط .

وأول الخفيف والمتقارب ربما توهم أن كلا منها بحر تام فيكون داخلا فى تعريف التام ، ولكن يمنع ذلك التوهم أن البيت الذى يتوهم فيه التمام من الخفيف يجوز فى ضربه التشعيث ولا يجوز فى الحشو ، وكذلك البيت الذى يتوهم فيه التمام من المتقارب يجوز فى عروضه الحذف وهو ممتنع فى الحشو فخرجا عن أن يكونا تامين ، وخرج بأول الكامل والرجز غير الأول فإنه محل للوافى .

٢ - الوافى :

هو البيت الذى استوفى أجزاء دائرته وعرضت لعروضه أو ضربه (أولها معا) من العلل اللازمة أو ما جرى مجراها مالا يعرض للحشو

كالخذف . والقصر . والقبض . والطي . والخبن - فجاز فيهما ما لا يجوز فيه
أو لزمهما ما ليس بلازم له : كالتشعيث في ضرب الخفيف فإنه جائز فيه
ممتنع في الحشو ، وكالخذف في عروض المتقارب فإنه جائز فيها ممتنع في
حشوه ، وكالخبن في عروض البسيط وضربه ، والقبض في عروض الطويل
فإنهما لازمان فيهما جائزان في الحشو بلا لزوم . . . وينطبق تعريف الوافي
على أحد عشر بحرا :

الطويل . البسيط . الوافر . الرمل . السريع . المنسرح . الخفيف .
المتقارب وغير النوع الأول من كل من بحر الكامل والرجز والمتدارك :
مثاله من الطويل : « ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا الخ : » فقد
استوفى البيت جميع تفاعيل دائرته وهي ثمان ، ولكن جاء عروضه وضربه
مقبوضين قبضا لازما في العروض وهو كما نعلم غير لازم في حشو الطويل -
فتتحقق بذلك مخالفة العروض للحشو في الحكم فانتفى عن البيت وصف
التمام واستحق وصف الوفاء . . . ومثاله من البسيط :
« يا حار لا أرمين منكم بداهية البيت » - فالعروض هنا مخبونة لزوما
وهذا الخبن وإن صح وقوعه في الحشو إلا أنه لا يلزم فيه . . . ومثاله من
الرمل :

أبلغ النعمان غنى مألكا أنه قد طال حبسى وانتظار
ومن السريع :
أزمان سلمى لا يرى
مثلا الراؤون في شام ولا في عراق

ومن غير النوع الأول من المتدارك :
هذه دارهم اقفرت أم زيور محتها الدهور
ومن الوافر : لنا غنم نسوقها غزار الخ .
ومن غير النوع الأول من الكامل : دمن عفت ومحا معالمها الخ .
ومن غير النوع الأول من الرجز : القلب منها مستريح سالم الخ .

ومن المنسرح :

أن ابن زيد لازال مستعملا للخير يفشى في مصر العرفا
فإن الطي في هذا الضرب لازم وهو في الحشو جائز.
ومن الخفيف :

إن قدرنا يوما على عامر نتصف منه أو ندعه لكم
فبين التمام والوافي تباين في المفهوم وهو ظاهر ، وتباين في المحل ، فإن
الوافي يدخل غير النوع الأول من كل من الكامل والرجز والمتدارك ويدخل
كذلك البحور الثمانية السابقة ، والتام لا يدخل إلا النوع الأول من كل من
الكامل والرجز والمتدارك .

فمجموع ما يتناوله التمام والوفاء أحد عشر بحرا والباقي من هذه البحور
هو خمسة لا يوصف بتمام ولا وفاء لأنها لا تبيح إلا مجزوءة وقد عرفت أن
شرط التمام والوفاء هو إكمال تفاعل الدائرة ، وتلك الأبحر هي :
المديد . الهزج . المضارع . المقتضب . المجث .

٣ - المجزوء :

هو البيت الذي ذهب جزء عروضه وضربه . والجزء تارة يكون واجبا ،
وتارة يكون ممتنعا ، وتارة يكون جائزا . فيجب في الخمسة الأبحر الماضية
(المديد . الهزج . المضارع . المقتضب . المجث) ، ويمتنع في ثلاثة
(الطويل ، السريع ، المنسرح) ، ويجوز في ثمانية (البسيط . الوافر .
الكامل . الرجز . الرمل . الخفيف . المتقارب . المتدارك) .

٤ - المشطور :

البيت الذي ذهب نصفه ، ويدخل الشطر جوازا بحرین فقط : الرجز
والسريع . ومعنى الجواز عدم تحتم ذلك ، ولكن الشاعر إذا شطريتا أو جزأه
أو نهكه من قصيدة لزمه ذلك في بقية أبياتها . وليس معناه أن يدخل
الشاعر ذلك في بعض أبيات القصيدة الواحدة ويتركه في بعضها ، فإن
ذلك غير جائز في القصيدة .

٥ - المنهوك :

هو البيت الذى ذهب ثلثاه فلا يكون إلا فى السداسى من الأبحر لاشتماله على مخرج الثلث ، ويدخل النهك جوازا فى الرجز والمنسرح ، ومن ألقاب الأبيات أيضا : المصمت . المصرع . المقفى .

١ - المصمت : (بتخفيف وتشديد الميم) على صيغة اسم المفعول من الإصمات وهو الإسكات ، سمي بذلك لأنه لما لم يعلم من شطره الأول حرف الروى شبه بالمسكت الذى لم يعلم مراده ، ويسمى أيضا مرسلا لارساله عن تغيير عروضه بالروى وهو ،

البيت الذى خالفت عروضه ضربه فى الروى مع اتحاد حكمها أو اختلافه ، فمثال المصمت المتحد الحكم قول امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليتلى
فقد اتحد الحكم إذ العروض والضرب مقبوضان ولكن الروى مختلف ، ومثال مختلف الحكم :

ولانت أشجع من أسامة إذ دعيت نزال ولج فى الذعر
إذ العروض حذاء والضرب أخذ مضمر ، فالبيت مصمت لاختلاف العروض والضرب فى الروى مع اختلافهما فى الحكم . فالمصمت ترك التصريح والتقفية . . ومثال مختلف الحكم أيضا قول ذى الرمة :

أأن|توسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم
٢ - المصرع :

البيت المصرع هو ما غيرت عروضه بزيادة أو نقص عما تستحقه للالحاق بضربه فى الوزن والروى معا (أى لأجل أن تماثل العروض الضرب فيها) فقيود المصرع ثلاثة :

١ - تغيير العروض عما تستحقه .

٢ - موافقتها للضرب فى حرف الروى

٣ - وفي الوزن . فلو اختلف العروض والضرب فيهما أو في أحدهما أو توافقا فيهما ولم يكن في العروض تغيير عما تستحقه كعروض الطويل مع ضربها الثاني إذا اتحدا في الروى والوزن فلا تصرع . . فالتغيير بالزيادة كقول امرئ القيس :

قفانك من ذكرى حبيب وعرفان وربع خلت آياته منذ أزمان
أت حجج بعدى عليها فأصبحت كخط زبور في مصاحف رهبان
فالبيتان من الطويل عروضه واجبة القبض ولم تقبض في البيت الأول
للاحاقها بضرها في الوزن والروى وقد وجدت فيه قيود جواز التصريع
الثلاثة المتقدمة . أما البيت الثاني فأتى به ليعلم منه وزن العروض الأصلي
فيرف منه تغييرها في الذى قبله للتصريع . . . والتغيير بالنقص كقوله :
أجارتنا إن الخطوب تنوب وإنى مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا مقيان ههنا وكل غريب للغريب نسيب
والشاهد في قوله تنوب ، فإنها محذوفة السبب مع أن العروض في
الطويل لا يدخلها الحذف لأجل التصريع . والتصريع حسن في ابتداء
القصيدة للإعلام بحرف الروى قبل تمام البيت ، وفي بدء الانتقال من قصة
إلى قصة أخرى من القصيدة ليؤذن بالانتقال ، لكن إذا كثر ذلك في
القصيدة الواحدة صار مستهجنا .

٣ - والمقفى : هو البيت الذى تساوت عروضه وضربه في الوزن
والروى ، حال كون العروض ملتبسة بعدم التغيير فيها عما تستحقه لأجل
اللاحاق بالضرب .

فالتقفية تتحقق بتحقيق شرطين مما في التصريع وهما : اتحاد الوزن
والروى مع بقاء العروض على حكمها ، فتكون موافقتها له (أى للضرب)
في الحكم آتية على الأصل لا ناشئة عن تغيير عما كانت تستحقه . ومثالها :
« قفا نبك البيت » : فإن عروضه (ومنزل) موافقة للضرب « فحومل » ،
وكلاهما على وزن مفاعلهن وحرف رويهما واحد ، ومجىء العروض على هذا

الوزن لم يخالف به حكمها الأصلي وهو القبض ، فليس من فرق بين التصريح والتقفية إلا أن العروض في التصريح خولف حكمها الأصلي وفي التقفية جاءت على حكمها الأصلي . . . فالنسبة بين المقفى والمصرع التباين لاشتراط التغير المذكور في مفهوم المصرع واشتراط عدمه في المقفى ، وهذا ما ذهب اليه بعض العروضيين . وذهب الجمهور إلى أن المقفى ما وافقت عروضه ضربه في وزنه ورويه وتغيره الجائر عليه لكن لا يشترط تغييرها لاجله بالفعل ، فبين المصرع والمقفى على هذا العموم والخصوص المطلق ، يجتمعان في امثلة التصريح السابقة ، وينفرد المقفى في مثل « قفانبك - البيت » فإن عروضه موافقة لضربه في الوزن والروى والتغير الجائر على الضرب لكن العروض لم تغير بالفعل عما تستحقه لأنها تستحق القبض ولم يزل فيها ، فلا يقال له مصرع .

قال الأسنوى في شرحه على منظومة ابن الحاجب : التقفية على طريق الجمهور أن يكون العروض على زنة الضرب وقافيته سواء تغيرت العروض عما يجب لها أم لا كما في « قفانبك » ، فحيث كل تصريح تقفية ولا عكس .

ومن ألقاب الايات أيضا : المجمع ، المدور ، النصب ، البأو .
١ - المجمع : هو كل بيت غيرت عروضه للحاق بضربه في الوزن والتقفية . ولكن لم يتوافقا بالفعل ، أو نقول : هو ماتبها مصراعه الأول للتصريح بقافية وأتى المصراع الثانى بقافية أخرى كقول الشاعر :

أفبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الاطهار
فقد تركت الصحة في العروض وجيء بها مقطوعة لأجل أن تكون مثل
ضرب مقطوع يأتي بعدها موافقا لها في وزنه ورويه ، فعن له بعد ذلك أن
يجيء بالضرب مقطوعا لكن على حرف روى آخر ، فجاءت قافيته على غير
قافية العروض ، وكما لو قيل :

قفانبك من ذكرى حبيب وعرفان بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد ترك القبض الواجب في الطويل وجيء بالعروض بها تامة لاجل أن تكون مثل ضرب تام يأتي بعدها فعنَّ له بعد ذلك أن يأتي بضرب مقبوض قافيته ليست على قافية العروض ، وسمى بهذا الاسم لأن البيت جمع فيه بين الروى وما هيمى لأن يكون رويا ، والمجمع نادر ، ومعيب عند العروضيين .

٢ - المدور (أو المدرج أو المدخل أو المدمج) هو البيت الذى اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثانى ، ووجه التسمية ظاهر ، واكثر ما يقع في عروض الخفيف ، وهو مستحسن في الابجر القصار كالهزج .

٣ - البأو : ما استكمل أجزاء بحره وخلا من جميع السناد . والنصب ما استكمل اجزاء بحره وخلا من السناد القبيح كالسناد بالفتح مع غيره، دون غير القبيح كالسناد بالضم مع الكسر ، فلا بأو ولا نصب في المجزوء ولا في المشطور ولا في المنهوك . وقال الاخفش : البأو والنصب مسماهما واحد وهو ما استكمل أجزاء بحره وعدم منه السناد، فهما مترادفان على هذا القول .

ألقاب الأجزاء

من ألقاب الأجزاء : العروض : الضرب . الابتداء . الحشو .
الصدر . العجز . المصراع .

١ - العروض : هي حقيقة في آخر المصراع الأول ، وفي علم العروض ، وقيل حقيقة في الثاني دون الأول ، وقيل بالعكس ، ونعني بها هنا آخر المصراع الاول - وهو النصف الأول من البيت - وقيل هي اسم للمصراع الأول بتمامه . وغاية عدد العروض في البحر أربع كالرجز والسريع وأدناه واحدة كالمقتضب ومجموعها ست وثلاثون ، منها عروض المتدارك الذي زاده الأخفش على الخليل ، وإنما كانت الضروب أكثر عددا من الأعاريض لأنها أواخر وهي محل التغيير . فالعروض يطلق على علم العروض وعلى المصراع الأول بتمامه وعلى آخر المصراع الأول الذي هو مرادنا هنا وهو الصحيح . والعروض من الحشو ولكنها خصت باسم لها خاصة ، والأعاريض والضروب محل للأحكام اللازمة، فإذا لزم العروض أو الضرب حكم في بيت من القصيدة وجب أن يتساوى فيه جميع الأبيات ، وهما (العروض والضرب) الفصول والغايات .

٢ - الضرب : ويطلق اصطلاحا على المصراع الثاني بتمامه ، وعلى آخر المصراع الثاني ، وسمى بذلك لأنه مثل العروض في كون كل آخر نصف ، وغايته في البحر تسعة كالكمال دون سواه وأدناه واحد كما في المضارع ومجموعه سبع وستون بالأربعة الأضرب الخاصة بالمتدارك .

٣ - الحشو : ماعدا العروض والضرب من تفاعيل البيت الشعرى على رأى بعض العروضيين . فالحشو على هذا يشمل الجزء الأول من الشطر الأول والثاني . وجرى على هذا الصبان في منظومته .

وقال بعض آخر من العروضيين : الأسماء الثابتة للأجزاء هي :
العروض . والضرب . والصدر (الجزء الذى هو أول البيت) ،
والحشو هو ماعدا العروض والضرب والصدر ، وجرى على هذا
أصحاب الخرجية ، فلا يخلو من هذه الأقسام بيت إلا المنهوك إذ
لا حشو فيه .

وقال بعض آخر : الحشو ماعدا العروض والضرب والصدر (وهو
الجزء الأول من النصف الأول) والابتداء (الجزء الأول من النصف
الثانى) ، فالحشو ثابت على هذا فى البيت المثلث كالتطويل ، والمسدس
كالرجز ، وإلا فلا حشو كالهزج لأنه مركب من أربعة أجزاء (ففاعيلن
الأول صدر والثالث ابتداء والثانى عروض والرابع ضرب ولا حشو) .

٤ - المصراع : نصف البيت أعم من أن يكون نصفه الأول
(ويسمى مصراعا وصدرا) أو نصفه الثانى (ويسمى مصراعا
وعجزا) .

٥ - الصدر : يطلق على المصراع الأول كله ، وعلى أوله ، وعلى
الجزء الذى ذكره فى المعاقبة ، ولا يطلق على الجزء الأول من المصراع
الثانى إلا مضافا بأن يقال صدر المصراع الثانى .

٦ - العجز : يقال للمصراع الثانى ، وللجزء الذى ذكره فى
المعاقبة .

٧ - الابتداء : أول المصراع الثانى عند من يثبت هذا الاسم ،
وبعض العروضيين لا يثبتونه ويجعل الجزء الأول من المصراع الثانى من
الحشو : ويطلق الابتداء أيضا على الجزء أول البيت المثلث بعلّة ممتنعة فى
حشوه كالخزم وستكلم عليه الآن .

ومن ألقاب الأجزاء : الابتداء ، الموفور . الفصل . الغاية .
الصحيح . المعرى .

١ - الابتداء : كل جزء أول بيت غير بتغيير ممتنع في حشوه سواء كان هذا التغيير علة (وهى هنا الحرم في صدر الأبحر الخمسة : الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب) أو زحافا (وهو هنا الخنن في صدر المديد) وسواء كان هذا التغيير الذى فى الصدر بالفعل أو بالصلوحية فكل جزء هو صدر المديد أو صدر الأبحر الخمسة السابقة جاز أن يغير بالخنن أو الحرم وإن لم يغير بالفعل يقال له ابتداء ، وهذا مذهب الخليل والجمهور ومنهم القنائى . وذهب الأخفش إلى أن الابتداء قاصر على الصدر الذى يدخله الحرم ولو بالصلوحية فى الأبحر الخمسة السابقة . فلا يجعل الصدر الذى يدخله الخنن فى المديد من الابتداء . فالابتداء عنده هو أول جزء من البيت يجوز فيه ما لا يجوز فى سائر الأجزاء سواء غير بالفعل أولا ، وعلى هذا المذهب يخرج من الابتداء فاعلاتن صدر المديد لأن عروضه وضربه من جملة الأجزاء وهما يجوز فيهما الخنن لغير معاقبة لأن ما قبلهما فاعلن وليس بين ألف فاعلاتن ونون فاعلن معاقبة ، وأما على المذهب الأول فصدر المديد من الابتداء لأنه يجوز خبئه وهو حذف ألفه لغير معاقبة ولا يجوز فى الحشو المعاقبة ، فالابتداء على المذهب الأول هو كل جزء أول بيت يجوز فيه - ولو بالصلوحية - تغيير لا يجوز فى الحشو من علة أو زحاف ، سواء امتنع هذا التغيير فى العروض والضرب أيضا كالحرم فى الأبحر الخمسة - لأنه حذف أول الوتد المجموع فى الصدر فامتنع دخوله فيهما - أو جاز هذا التغيير فيهما (العروض والضرب) كخبئها فى المديد لغير معاقبة .

فالفرق بين المذهبين أن المذهب الأول يجعل الابتداء هو الصدر الذى دخله تغيير لا يجوز فى الحشو (فقط دون ما سواه من العروض والضرب) ، والمذهب الثانى يقول هو الصدر الذى دخله تغيير لا يجوز فى سائر أجزاء البيت (حشوا أو عروضاً أو ضرباً) ، وغاية الخلاف أن صدر المديد ابتداء على المذهب الاول دون الثانى .

ووجه التسمية ظاهر على كلا المذهبين ، والابتداء أعم مطلقا من الموفور .

٢ - الموفور : كل جزء سلم من الحرم مع صحة وقوعه فيه - بأن كان مفتتحا بوتد ولم يجرم بالفعل مع جواز خرمه كفعولن ومفاعيلن ومفاعلتن اللاتي لم تخرم - ويسمى هذا الجزء موفورا وإن دخله زحاف غيره ، ووجه التسمية ظاهر ، فالموفور إذا هو الصدر السالم من دخول الحرم فيه بالفعل وإن دخله زحاف آخر .

٣ - الفصل : كل عروض لزمها حالة من الصحة أو الاعتلال لا تلزم الحشو كمستفعلن إذا حولت إلى فعلتن مثل :

وبلد متشابه سمته قطعه رجل على جملة

فالعروض هنا سلمت من الخبل مع دخوله في الحشو ، وكمفاعلن عروض الطويل وفعلن عروض البسيط فإن القبض يلزم الأولى والخبن يلزم الثانية وهما لا يلزمان الحشو .

٤ - الغاية : كل ضرب مخالفة للحشو صحة واعتلالا ، فهي في الضرب مثل الفصل في العروض ، وذلك كفعولن الضرب الأول من المتقارب فإنه لازم للصحة بخلاف الحشو فإنه يجوز فيه الصحة والاعتلال وكمستفعلن الضرب الثاني من الرجز وفاعلن الضرب الأول من البسيط فإن القطع يلزم الأول والخبن يلزم الثاني بخلاف الحشو . ومن الغايات صحة سلامة مفاعيلن في ضرب الطويل . ومنها اعتلالا حذفه فيه كذلك ، ومن الغايات صحة سلامة فاعلاتن في ضرب المديد ومنها اعتلالا حذفه فيه كذلك . وأمثلة ذلك كثيرة متعددة بتعدد أنواع الاضرب في البحور حتى قالوا أن أكثر الاضرب غايات ، وكل علة دخلت الضرب في البحور تجعله غاية كالقطع والكسف والقطف والقصر ، ضرورة أن العلل لا تدخل الحشو وهي إذا دخلت الضرب لزمته .

فالحاصل أن الفصل كل عروض مخالفة لحشو البيت فيما لا يلزم في

الحشو من صحة واعتلال ، وأن الغاية كل ضرب مخالفة لحشو البيت فيما لا يلزم في الحشو من صحة واعتلال كما علمت .

٥ - الصحيح : كل جزء لعروض وضرب سلم مما لا يقع حشوا من العلل^(١) - نقصا أو زيادة - التي لا تقع في الحشو ، كالقصر والتذيل .

٦ - المعرى : كل ضرب سلم من علل الزيادة مع جوازها فيه ، كالتذيل والتسبيغ والترفيل ، فهو خاص بالضرب ضرورة أنه ليس لنا عروض يوجد فيها التسبيغ مثلا ، والضرب المعرى أخص من الضرب الصحيح .

ومن ألقاب اجزاء البيت الشعرى أيضا : الاعتماد - السالم .

١ - الاعتماد :

(١) هو عند الجمهور : قبض فعولن في الطويل قبل ضربه المحذوف ، وسلامة نونه في المتقارب قبل ضربه الابر ، وكذا سلامة نونه قبل عروض المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع على القول بجواز قطعها . فهو عند الجمهور ليس من الألقاب أجزاء البيت لأنه القبض أو السلامة وهما ليسا من أجزاء - أى تفاعيل - البيت ، ولكن كلام بعض العروضيين صريح في أنه من ألقاب الأجزاء ، قال السجاعي :

الاعتماد عند الجمهور هو فعولن المقبوض قبل الضرب المحذوف في الطويل مثل :

وما كل ذى لب بمؤتيك نصحه

وما كل مؤت نصحه بلبيب

وفعولن السالم من القبض قبل الضرب الابر في المتقارب ، كقوله :

(١) وجود الزحاف في العروض والضرب لا يمنع من وصف الصحة . فعروض الطويل المقبوضة وعروض البسيط المخبونة وضرباهما كذلك يسميان صحيحين مع تغييرهما بالزحاف .

خليلي عوجا على رسم دار

خلت من سليمى ومن مية

(ب) والاعتماد عند الأخفش والقناني هو كل جزء حشوى - أى ليس عروضاً ولا ضرباً ولا صدرًا - زوحف بزحاف غير مختص به - بأن جاز دخوله فى العروض والضرب - كالحن فانه يدخل جميع الأجزاء .

فالحشو المزاحف بما يخصه - كحشو الوافر المزاحف بالنقص الذى لا يدخل فى شئ من أعاريفه واضربه - لا يسمى اعتمادا .

(ج) ونقل عن الزجاج أن الاعتماد كل جزء من اجزاء الحشو دخله زحاف .

(د) ونقل عن بعضهم أنه كل سبب - أى فى الحشو - دخله الزحاف .

٢ - السالم : وهو كل جزء سلم من الزحاف مع جوازه فيه .

تطبيق

زن الأبيات وبين بحرهما ونوع عروضها وضرهما :

وخليل قد أفارقه	ثم لا أبكى على أثره
شادن فى عينه حور	وتخال الوجه دينارا
والعسر كاليسر والغنى	كالعدم والحى للمنون
عجبت ما أقرب الاجل	منا وما أبعد الأمل
دار عفاها القدم	بين البلى والعدم

الفصل الثالث
بُحُورُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ

١ - البحر الطويل

- ١ -

(أ) يقول الصّحة بن عبد الله :

حننت إلى ريا ونفسك باعدت مزارك من ريا ، وشعبا كما معا
فما حسن أن تأتى الأمر طائعا وتجزع أن داعى الصبابة أسمعا
قفا ودعا نجدا ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا
بنفسى تلك الأرض ما أطيب الربا

وما أحسن المصطاف والمتربعا

وليست عشيات الحمى برواجع عليك ولكن خل عينيك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وجالت بنات الشوق يحزن نزعا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا
تلفت نحو الحى حتى وجدتي وجعت من الاصغاء لينا وأخذعا
واذكر أيام الحمى ثم انثنى

على كبدي من خشية أن تصدعا^(١)

(١) ٨٥ : ٢ الحماسة شرح المؤلف .

يتكون البيت من شطرين : الشطر الأول ، والشطر الثانى ، ويسمى كل شطر مصراعا أيضا .
فالبيت مكون من مصراعين : المصراع الأول ويسمى كذلك صدرا والمصراع الثانى ويسمى كذلك
عجزا . وآخر تفعيلة - فى الشطر الأول يسمى عروضاً ، وآخر تفعيلة فى الشطر الثانى تسمى ضرباً .
ويلاحظ أن العروض والضرب موضع الاحكام اللازمة فى القصيدة فاذا لزم العروض أو الضرب حكم
فى بيت من القصيدة وجب أن يلتزم هذا الحكم فى جميع ابیات القصيدة . وماعدا العروض والضرب
من تفاعيل البيت الشعرى يسمى حشوا فى رأى أكثر العروضيين ويرى بعضهم أن يستثنى من ذلك
التفعيلة الأولى من صدر البيت فلا تسمى عندهم حشوا . بل صدرا . ويرى آخرون أن يستثنى من
ذلك التفعيلة الأولى من الشطر الثانى من البيت فلا تسمى عندهم حشوا بل ابتداء . فالحشو على هذا
الرأى الأخير يكون فى البيت المحتوى على ثمانى تفعيلات . فالهزج لا حشو فيه لانه مركب من اربعة
اجزاء ففاعيلن الأولى صدر . . ثنائنة ابتداء . والثانية عروض . واربعة ضرب . ولا حشو .

هذه القصيدة تمثل لنا صورة حزينة باكية لحنين الشاعر إلى منازل
أحبابه وزيارته لها ووقوفه عليها باكية حزينا ، ووداعه لها ملتاعا آسفا . وهي
على أية حال من بحر الطويل الذي نريد أن ندرسه .

وأول ما يبدو لنا من هذا البحر أنه يتركب من : فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن - مرتين .

وعندما نتمعن النظر في القصيدة نجد أن :

١ - العروض هنا حذف الحرف الخامس الساكن منها فهي مقبوضة
والضرب مثلها وقد التزم حكم العروض والضرب وهو القبض في جميع
أعاريض وأضرب أبيات القصيدة .

٢ - فعولن في حشو القصيدة (ماعدا العروض والضرب) تارة
تقبض فتصير إلى فعول وتارة لاتقبض فتأتي كاملة ، أما مفاعيلن في
الحشو فلم يدخلها شيء ، وإن كان من الجائز دخول القبض^(١) فيها ،
ودخول الكف^(٢) عليها كذلك ، والقبض جائز ، والكف قبيح عند
الخليل ، وعند الأخفش الكف أحسن من القبض^(٣)

(ب) ويقول شاعر معاصر هو حسن كامل الصيرفي^(٤) يرثي الشاعر
الشاب الهمشري صاحب قصيدة « شاطئ الاعراف » :

من الصامت الوسنان تحت العواصف
تمر به الأشباح شتى الطوائف
عليه من الحزن العميق غمامة ملصقة بالذكريات الكواسف

(١) القبض كما علمنا حذف الخامس الساكن وهو هنا ياء مفاعيلن .

(٢) الكف حذف السابع الساكن وهو هنا نون مفاعيلن .

(٣) يلاحظ أن مفاعيلن في الحشو في هذا البحر يجوز وقوع القبض فيها ، ويجوز وقوع الكف كذلك ، فتصير
في القبض مفاعيلن ، وفي الكف مفاعيلن ، ولا يجتمع القبض والكف فيها ، ويجوز خلو التفعيلة منها ، فالقبض
والكف في مفاعيلن في حشو الطويل يقعان على سبيل المعاقبة ، إذا حصل أحدهما لا يحصل الآخر ، ويجوز خلو
التفعيلة منها .

(٤) ٤٠ ديوان صدى ونور ودموع .

هو الشاعر الشاذى على معزف الدجى

يعطل فيه الموت خير المعازف
مضى بعد أن أدى إلى الفن حقه فأدى إليه الفن بعض العوارف
لقد كان يستوحى الكواكب شعره ويستلهم الاضواء فتنة واصف
ويستنشق الاعطار ثم يذيعها مع اللفظ روحا فى معان لطائف
تنبه من جرح من الحب يافعا واغمض عن جرح من الداء نازف
ثلاثون عاما من شباب منور

ذوت بين أيدي الحادثات العواصف
رقدت وما فى الموت حلم مروع وطبت وما فى الموت وهم لخائف
فيا لك حلما شيعوه إلى الغرى
وغاب على ضوء من الشمع كاسف
سيخلد منك الذكر والشعر والصدى

تردد فى اجوائنا كل طارف
وهذه القصيدة مثال آخر لبحر الطويل من الشعر المعاصر ، وفيها
خصائص المثال الأول الفنية من حيث البناء الفنى للقصيدة ، ومن حيث
احكام الوزن والتفاعيل .

ومن الطويل قول الزهاوى :

وإن فرقت ما بيننا شقة النوى فإننا جميعا للعروبة نهتف
(ج) ويقول فى تصوير حادث الهجرة حسان بن ثابت شاعر الرسول
وشعره من النمط السابق لبحر الطويل ، أى أن العروض مقبوض والضرب
كذلك مقبوض مثلها :

لقد خاب قوم غاب عنهم نبيهم وقدس من يسرى إليهم ويغتدى
ترحل عن قوم فضلت عقولهم وحل على قوم بنور مجدد
هداهم به بعد الضلالة ربهم وارشدهم ، من يتبع الحق يرشد
لقد نزلت منه على أهل يثرب ركاب هدى حلت عليهم بأسعد

نبي يرى مالا يرى الناس حوله ويتلو كتاب الله في كل مسجد
وإن قال في يوم مقالة غائب
فتصديقها في اليوم أو في ضحى الغد
وهنى أبا بكر سعادة جده بصحبته ، من يسعد الله يسعد
(د) ويقول حسان كذلك في حادث الهجرة النبوية :

أتانا رسول الله لما تجهمت له الأرض يرميه بها كل مشرق
تطرده أفناء قيس وخندف كتائب الا تغد للروع تطرق
فكنا له من سائر الناس معقلا أشم منيعا ذا شمار يخ شهق
(هـ) ومن قصيدة لشاعر العراق : معروف الرصافي عنوانها « الاسلام
والتقدم » :

يقولون في الاسلام ظلما .. بأنه يصد ذويه عن طريق التقدم
فإن كان ذا حقا .. فكيف تقدمت

أوائله في عهدها المتقدم ؟
وإن كان ذنب المسلم اليوم جهله
هل العلم في الإسلام إلا فريضة
لقد أيقظ الإسلام للمجد والعلی
فاشرق نور العلم من حجراته
ودك حصون الجاهلية بالهدى
واطلق أذهان الورى من قيودها
وفك أسار القوم حتى تحفزوا
فخلوا طريقا للبداوة مجهلا
فدوت بمستن العلى نهضاتهم
ولاحت تباشير الحقائق فأنجلت
(و) ومن هذا النمط قصيدة « مصر والتاريخ » للشاعر الربيع الغزالي ،
التي يقول فيها :

هنا . . . وقف التاريخ . . . يعنو ويخشع
ويكتب ما نملى عليه . . . ويسمع
هنا . . . في ربي مصر على شط نيلها
على حقلها الفياح . . . والنبت مصرع
هنا . . . في صحارها . . . وفوق مروجها
سواء خصيب في ثراها وبلقع
هنا . . . في قراها . . . أو مغاني قصورها
وفي مدنها . . . أوريثها ، وهو مونغ
على جانب الوادي . . . وفوق هضابه
وما تاخمت فيه قفار وأربع
وتحت سماء النيل . . . أو فوق أرضه
وما انهل من غيث يفيض ويقلع
هنا . . . صيحة للبعث . . . دوى صليلها
فأصغى لها التاريخ . . . والدهر طبع
تردد في سمع الزمان دويها وأصغت لمعناها البرية أجمع
لقد وقف التاريخ ثمة مصغيا وفي سمعه ما لم يكن قبل يسمع
هنا . . . ما هنا . . . شعب . . . وللشعب ثورة
وللشورة البيضاء سيف ومشع
هنا . . . ها هنا شعب مجيد وأمة
إليها مميل الشمس والشمس تطلع
فما غربت إلا إليها معادها
وما طلعت إلا لها كان مطلع
هنا كان للتاريخ فيها مطالع
ومن نورها نور الحضارة ينبع
تتلمذت الدنيا عليها . . . ولم تزل
تتلمذ حتى وهى للسم تجرع
أناخ عليها الدهر بالظلم حقبة
وطال مداها وهى بالظلم تفجع
ألم عليها الليل بعد نهارها
وكل إذا ماجنه الليل يهجع
وفي غفلة من دهرها قد مشى لها
لصوص الورى كل يعيث ويطمع
ذئاب جياع . . . والفريسة واحد
تناهشها منهم نهم وأجشع

وفى حلقة الليل الطويل يؤودها من البغى والعدوان جيش مروع
فلم يشفها من دائها غير دائها وللداء فى النفس المريضة مبضع
من الشر يأتى الخير . من كان داعيا
أحال مبين الشر خيرا . وينفع
وما كان من شر بنفس مريضة

وما كان من خير . من النفس ينبع
ومصر التى عانت من الداء مرة ولم تك تشكو الداء أو تتوجع
رأت داءها استشرى فقام طبيبها إلى دائها يعطى الدواء ويصنع
يعالج من أوصالها كل تالف ويصلح أسباب الفساد ويقطع
وطاح برأس الشر فى مصر وانثنى إلى أمة الوادى يداوى وينجع
صحت مصر من داء عياء وقد نضت

ثياب الكرى . والصبح لليل يقشع
وعند آذان الفجر كان قيامها على صيحة للبعث فى الفجر ترفع
على لحنها هب النيام وأهرعوا إلى الخير سباقين من حيث أهرعوا
ومن حولها ريع الطغاة وروعوا

. ودقت رؤوس البغى من حيث روعوا
بآذانهم وقر . وأعينهم عمى وأنفسهم من خيفة البعث تجزع
يدارون من أبصارهم بأكفهم وفى كل أذن إصبع ثم إصبع
يريدون إنكار النهار ليطفثوا من الحق انوارا تجيء وتسطمع
ويأبى إله الناس غير تمامها فينصرها نصرا عزيزا ويمنع
إن الخصائص الموسيقية واحدة فى هذه القصائد كلها ، فهى من بحر
واحد ، ذى نغم موسيقى واحد ، هو بحر الطويل ، وأجزاؤه فعولن
مفاعيلن « أربع مرات ، والعروض والضرب مقبوضان .

إن العروض فى بحر الطويل دائما يكون مقبوضا ، أما الضرب فتارة
يكون مقبوضا كما سبق ، وتارة يكون غير مقبوض .

ولنعد إلى بعض الصور الأخرى للضرب في البحر الطويل .

(أ) يقول أبو تمام الشاعر العباسي المجدد :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر^(١)

فليس لعين لم يفيض ماؤها عذر

توفيق الآمال بعد محمد

وأصبح في شغل عن السفر السفر

وما كان الآمال من قل ماله وذخرا لمن أمس وليس له ذخرا

الضرب هنا صحيح سالم من العلل سواء كانت علل زيادة أم نقص ،

فتبقى مفاعيلن كما هي دون تغيير^(٢) . أما العروض هنا فهي مقبوضة فيما عدا

عروض مطلع هذا الشعر إذ هي مصرعة ، ففي جميع أبيات القصيدة ما

عدا البيت الأول نجد العروض مقبوضة ، أما اضرب القصيدة كلها فهي

صحيحة أى سالمة من العلل ، وعروض الطويل في جميع صورته تكون

مقبوضة .

(ب) ويقول ابن الرومي في رثاء ولديه :

بكاؤهما يشنى وإن كان لا يجدى فجدوا فقد أودى نظيركما عندي

توخى حمام الموت أوسط صبيتي فله كيف اختار واسطة العقد

(١) العروض هنا غير مقبوض ، وليس ذلك شيئا جديدا للعروض غير ماتقدم ، إنما جاءت

العروض سالمة لأنها مصرعة لا لحاقها بالضرب في الوزن والقافية والتصريح هو تغيير عروض البيت بزيادة أو

نقص عما تستحقه للحاق بضربه في الوزن والروى معا ، فقيود التصريح ثلاثة : تغيير العروض عما

تستحقه - موافقتها للضرب في حرف الروى - موافقتها له في الوزن ، فالعروض هنا تستحق القبض وقد

غيرت عما تستحقه بزيادة لاحاقها بضربها في الوزن والردى ، ومثال التغيير بالنقص قول الشاعر بشار :

أجارتنا لا تجزعى وانبيى أتانى من الموت المثل نصيبى
بنى على رغوى وسخطى رزئته وبدل احجارا وجال قلبى

عجيب لاسراع المنية نحوه وما كان لو مليته بعجيب

فالعروض في البيت الأول لم تقبض بل دخلها الحذف لاحاقها بالضرب لتوافقه في الوزن والروى .

ومن البدهى أن التصريح حسن في ابتداء القصيدة للاعلام بحرف الروى قبل تمام البيت ، وفي بدء

لانتقال من موضوع الى آخر في القصيدة

(٢) العلة تغيير يقع ، التفعيلة غير مختص بالحروف الثواني للأسباب .

الا قاتل الله المنايا ورميها

من القوم حبات القلوب على عمد

وهى قصيدة طويلة رائعة ، والذي نلاحظه فيها أن عروض جميع أبياتها مقبوضة ماعدا عروض البيت الأول فهى مصرعة ، أما أضرب جميع أبيات القصيدة فهى صحيحة سالمة من جميع العلل (أى جاءت على مفاعيلن دون تغييره . فوسيقى القصيدة كموسيقى قصيدة ابى تمام السالفة دون تغيير .

(ج) ويقول البارودى :

هو البين حتى لا سلام ولا رد ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد
لقد لعب (الوابور) بالبين بينهم فساروا ولازموا جمالا ولا شدوا
والقصيدة تحمل نفس خصائص القصيدتين السالفتين الموسيقية .

(د) ويقول إبراهيم ناجى فى وطنه مصر :

حلفنا نولى وجهنا شطر حبها ونبذل فيها الصبر والجهد والعمرا
نبث بها روح الحياة قوية ونقتل فيها الضنك والذل والفقر
نحطم أغلالا ونمحو حوائلا ونخلق فيها الفكر والعمل الحرا
ولهذه الأبيات نفس الخصائص الموسيقية للقصائد السالفة . العروض مقبوضة والضرب صحيح .

(هـ) ويقول الشاعر عبد الحميد الديب :

وأحتمل الدنيا كأنى خلقتها وأن جميع الخلق علق فى رأسى
على أمتى دين لعلمى وحكمتى ولكن دينى فى دقاتها منسى

والصورة الثالثة والأخيرة لأضرب الطويل هى ما كان الضرب فيه محذوفا ، فتصير « مفاعيلن » فى آخر البيت « مفاعى » بحذف « لن » السبب الخفيف ، وتحول إلى « فعولن » . . ومثل ذلك كثيرة .

(أ) يقول أبو فراس الحمداني :

فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والانام غضاب
وليت الذى بينى وبينك عامر وبينى وبين العالمين خراب
إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذى فوق التراب تراب
فالعروض مقبوضة والضرب محذوف :

(ب) ويقول شوقي :

يمد الدجى فى لوعتى ويزيد ويبدى لبثى فى الهوى ويعيد
أرقت وعادتنى لذكرى أحبتى شجون قيام بالضلوع قعود
ومطلع دالية جميل :

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهرا تولى يا بثن يعود
وهى من نفس الموسيقى ، من البحر الطويل ، والعروض مصرعة فى
المطلع ، وفى غير المطلع مقبوضة ، والضرب محذوف .

(ج) ويقول شاعر معاصر هو الشاعر نافع الخفاجى (١) :

خليلى هلى لى فى الشفاء نصيب وإنى كما قد تعلمان غريب
يقولون موروث وكيف وأسرتى عليها بحمد الله منه رقيب
وفى الطب نطس الطب ضاعت جهودهم

ورب مجد فى الحياة يخيب
فيارب أرجو منك وحدك رحمة وغيرك مغلول اليدين سليب
ويا طب هذا آخر العهد بيننا عملت بجد ، لا عليك ذنوب
والخصائص الموسيقية واحدة بين هذا المثال والمثال السابق ، العروض
مقبوضة والضرب محذوف .

(د) ومن شواهد هذا الضرب المحذوف كذلك قصيدة حافظ على

لسان اللغة العربية :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى وناديت قومى فاحتسبت حياتى

(١) راجع ترجمته فى كتابي « قصة الأدب المعاصر » ٣ : ١١١ - ١٤١

ويلاحظ على هذا الضرب المحذوف ما يلي :

(أ) يجب أن يكون قبل روى البيت ردف أى حرف مد بلا فاصل ، سواء كان ألفا أم ياء أم واوا ، فالالف مثل « حياتى » ، والياء مثل « نصيبى » ، والواو مثل « خطوب » ، وهذا هو رأى الخليل بن أحمد . ويقول الأخفش : إن الردف هنا حسن لا واجب فقد أجاز سيبويه مثل ذلك بغير ردف لقيام الوزن بالحرف الصحيح .

(ب) يجب فى التفعيلة التى قبل الضرب القبض فتصير فعولن إلى « فعول » وشاهد ذلك فى بيت حافظ « احتسبت حياتى » حياتى = فعولن - تسبت = فعول .

صور نادرة لبحر الطويل :

من الصور النادرة لبحر الطويل ما يلي :

١ - التفعيلة الأولى من البيت الذى هو من بحر الطويل يجوز حذف الحرف الأول ^(١) منها فتصير فعولن إلى « عولن » وتحول إلى فعلن ، ومثال ذلك :

شأقتك أيام سليمى ووصلها فعيناك للبين تجودان بالدمع
شأقت - فعلن ^(٢) . . ومن مثل ذلك أيضا :

هاجك ريع دارس الرسم باللوى لاسماء عنى آيه المور والقطر ^(٣)
٢ - روى الأخفش للطويل ضربا رابعا تصير فيه مفاعيلن إلى مفاعيل
يحذف آخر سيب فيها واسكان ما قبله ، أى يحذف النون واسكان اللام ،

(١) ويسمى ذلك « حزما » ، الحزم هو حذف أول الوتد المجموع من فعولن الواقعة فى أول البيت فى بحر الطويل .

(٢) يسمى الحزم وحده : حذف اول الوتد المجموع مع سلامة الباقي من التفعيلة ومثل ذلك أيضا قول الشاعر :

قد كنت علو الحب حيناً فلم يزل فى النقض والابرام حتى علانيا

(٣) هاج = فعل ، فقد دخل مع الحزم فى التفعيلة الأولى القبض كذلك فيسمى ذلك « ثرما »

ويسمى ذلك قصرا ومثاله :

ثياب بنى عوف طهارى نقية وأوجههم بيض الملامح غران
ويحمل أبو العلاء عليه بيتا لأبي الهندي الشاعر الإسلامى المشهور^(١)
واعترض على رأى الأخفش بأنه لم يعهد قصر مفاعيلن فى أوزان الشعر ،
والخليل بحرك هذه القوافى وإن لزم على التحريك الوقوع فى العيوب الشعرية
مثل الاقواء^(٢) ، ويعتذر عن ذلك بأن الاقواء كثير فى الشعر .

ولا شك فى شذوذ ما ورد من القصير . وكل ما ورد من الطويل
وخالف عروضه أو ضربه ما سبق ذكره من أحكام فهو شاذ ، إذ الواجب
كما يقول العروضيون اتباع ما ذكره الخليل بن أحمد عن العرب من
أحكام .. ووجوب الموافقة لذلك . مثل وجوب القبض فى عروض الطويل
شرط لتسمية الشعر قصيدة .

من شواهد هذا البحر كذلك قصيدة « وما طلع الفجر » للشاعر احمد
محمود عرفة :

مضى النجم فى الآفاق يرسل ضوءه
وقد غلب النوم الجفون وأطبقا

ومازال يلقي ضوءه معرقبا
خطى جاهد فى الأرض ينشد مشرقا
يجوب الليالى باحثا عن ملامح من الفجر تهديه النسييل الموقفا
فتدركه روح الكلال وما رأى ضياء ولا روى الفؤاد المحرقا
هنا من وراء الكتب ينهض كائن وحيد من الخلان يدرج مرهقا
له من شحوب الوجه صورة عاشق
رأى فى العلاء وجهها صبيحا منمقا

(١) راجع ص ٩ من رسالة الغفران للمعري .

(٢) الاقواء : اختلاف حركة الروى المتحرك بالضم والكسر .

فأمسى له شغل بها دون أهله ومن يتبع الآمال يتبع موبقا
ومازال يطوى الليل ثم يرده جنود الكرى بعد الكلال موثقا
ومن نماذج بحر الطويل قصيدة « بعد لأى » للشاعر احمد محمود عرفه
أيضا :

دخلنا على الأيام نحسب عندها شرابا يروى الظامئين محببا
وكانت بنا الأشواق كالبحر مزبدا ترى العين فيه للمعامع ملعبا
فلما سلكناه دروبا غريبة قليلة جدوى كل حاصلها هبا
سخرنا من الآمال تدفع والها وتجرى به حتى المنية مركبا
ومنا إذا ناب الخيال مراتعا وإذ حفر الاكليل للنصر مذهبا
ومن كل غر لم يزل خلف همسه يشرق أو ينحو الرغاب مغرما
فقد لاح للعين البصيرة ما انطوى ولعلع فى الأذن السمعية ماخبا
وضوء صبح العمر أصدق ما يرى وقد أشبه الليل الأشم المؤنبا
لقد ملكتنا أول الأمر خدعة طرقتنا بها الدنيا معطرة الصبا
فبكر منا الساذجون يرونها
- وفد وهو - أحلى وأعلى وأعذب -

٢ - البحر المديد

(١) قال المهلهل بن ربيعة :

يا لبكر أنشروا لى كليا يا لبكر أين أين الفرار
تلك شيان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات سيروا فساروا

قصيدة مشهورة للمهلهل ، ولو أمعنا النظر فى موسيقاها الشعرية ،
لوجدنا أن وزن كل بيت منها هكذا : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين -
ولكن الخليل يجعل هذا البحر مكونا من « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن »
مرتين ، وإن كان لم يستعمل إلا بحذف فاعلاتن التفعيلة الأخيرة من الشطر

الأول ومن الشطر الثانى فهو عند الخليل مكون من فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن مرتين إلا أنه مجزوء وجوبا ، والجزء حذف آخر تفعيلة من كل من الشطر الأول والثانى ، والدليل عند الخليل على أنه كذلك نظام الدائرة التى وقع فيها وهى دائرة المختلف .

مثل هذا الوزن الشعرى يسمى بحر المديد وقد سماه الخليل بهذا الاسم لامتداد سببين فى طرفى كل جزء من أجزائه السباعية كما يقول الزجاج والمديد والبسيط والطويل من دائرة واحدة فهو بحسب أصله فى الدائرة على ما ذهب إليه الخليل مكون من ثمانية أجزاء - تفعيلات - ولكنه بحسب الاستعمال سداسى الأجزاء ، فهو على رأى الخليل مجزوء وجوبا أى حذف منه العروض والضرب ، فلا يجوز للمولدين استعماله تاما ، وإن ورد عن العرب أبيات منه على التمام تكون شاذة لا يقاس عليها .

وفى رأى اطراح أمر الدائرة وأن المديد بحسبها ثمانى الأجزاء ، لأننا لا يصح أن نؤمن إلا بما يؤيده الاستعمال ، فيكون المديد سداسى الأجزاء .

(ب) ويقول شاعر معاصر^(١) :

أنا شئ لست فى الكون شيئا	لست ميتا إنما لست حيا
ليس لى من أمل أرتجيه	ييدر أنى أملى فى الثريا
لا أرى لى فى الحياة نصيبا	وأرانى بالحياة حربيا
لست أحظى بالسعادة الا	فى منامى كالحيال خفيا
لى روح بين أغلال جسم	روح جر تنشد المجد ريا
أملى نور ويأسى ظلام	كيف أنجو من نقيضين فيا
ليس لى بين الورى من ولى	رب هب لى من لدنك وليا
كلنا نرجو السعادة لكن	لا أرى فى الناس إلا شقيا

هذه صورة لبحر المديد الذى يجئ على صور عديدة منها تلك الصورة

(١) ص ١٢٨ مع الشعراء المعاصرين - وهذا الشعر للخفاجى

التي نراها ، وهي أن تكون عروضه صحيحة^(١) ويكون الضرب صحيحا مثلها .

(جـ) ومثل ذلك قول الشاعر

بأبنة الازدى قلبى كئيب مستهام عندها ما ينيب

ويلاحظ أن العروض هنا يجوز فيها ما يجوز في الحشو فيحذف ثانيها خبنا أو سابعها كفاً ، ويجوز اجتماع الخبن والكف شكلاً . أما الضرب فيها فلا يجوز فيه إلا الخبن إذ لو كف للزم الوقف على متحرك ومن باب أولى يمتنع دخول الشكل .

(أ) ومن صور المديد الأخرى قول الشاعر

عائب ظلت له عاتبا رب مطلوب غدا طالبا
من يتب عن حب معشوقه لست عن حبي له تائبا
والهدى لى قدر غالب كيف أعصى القدر الغالبا
(ب) وقول الشاعر كذلك :

يا وميض البرق بين الغمام لا عليها بل عليك السلام
إن فى الاحداج مقصورة وجهها يهتك ستر الظلام
تحسب الهجر حللا لها وترى الوصل عليها حرام
ومثل هذا قول عدى بن زيد :

لا يغرن أمراً عيشه كل عيش صائر للزوال^(٢)
(ج) وقول الشاعر :

أى تفاح ورمان يجتنى من خوط ربحان

^(١) أى سالمة من العلل اللازمة ، وهذه العروض كثيرة فى الشعر بالنسبة لغيرها من الاعاريض
الناقية

^(٢) مثل هذا الضرب يلزم الردف فيه للتخلص من التقاء الساكنين ، واجاز الاخفش الخبن فى هذا الضرب ومنعه الخليل .

إنما الزلفاء يا قوتة

أخرجت من كيس دهقان^(١)

ففي هذه الصورة بألوانها نجد العروض محذوفة أى حذف منها السبب الخفيف فى آخرها فصارت فاعلاتن إلى فاعلن، والضرب إما محذوف مثل العروض كالشاهد الأول، وإما مقصور^(٢) ، والقصر فى العروض فى البيت الأول إنما هو للتصريح ، وإما أبت^(٣) .

ويلاحظ أن هذه العروض يمتنع دخول شىء من الزحاف فيها ، أما ضربها فيمتنع فيه دخول شىء من الزحاف، ومنه الحين الذى هو ممتنع فى أضرب هذه العروض الثانية .

والصورة الثالثة للمديد ترسمها هذه الشواهد :

(أ) قال أبو نواس :

أيها المتتاب عن عفره لست من ليلي ولا سمره
لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره
قد لبست الدهر لبس فتى أخذ الآداب عن غيره
فامض لا تمنن على يدا منك المعروف من كدره
ومثله قول الشاعر :

مسه حب .. شفه سقمه وتلاشى لحمه ودمه
(ب) وقال الشاعر :

أنضجت نار الهوى كبدى ودموعى تطفئ النارا
العروض فى الشاهدين محذوف مخبون تصير فاعلاتن فيه إلى فعلن ،
والضرب إما مثلها كما فى الشاهد الأول وإما ابت^(٣) كما فى الشاهد الثانى .

(١) الذلفاء : اسم محبوبته - الياقوت : جوهر ثمين ، الدهقان : التاجر

(٢) القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان ما قبله ، فتصير فاعلاتن الى فاعلاتن وتحول الى فاعلان بسكون التون .

(٣) البتر : حذف السبب الخفيف وساكن الوند المجموع قبله واسكان ما قبل هذا الساكن مثل فاعلاتن تصير الى فاعل وتحول الى فعلن .

وسمى هذا البحر مديدا كما يقول الزجاج لامتداد سببين فى طرفى كل
جزء من أجزائه السباعية . وقيل لامتداد الوند المجموع فى وسط اجزائه .
واستعمال هذا البحر قليل لثقل فيه ، إلا العروض الثالثة بضربها
فاستعمالها غير قليل .

وهو والطويل والبسيط من دائرة واحدة ، فهو بحسب أصله فى الدائرة
مكون من ثمانى أجزاء (تفعيلات) ، ولكنه بحسب الاستعمال وما ورد منه
سداسى الأجزاء فهو مجزؤ وجوبا - أى حذف منه عروضه وضروبه - ولا
يجوز للمولدين استعماله تاما وأن ورد عن العرب تمامه فهو شاذ لا يقاس
عليه . قيل عدم وروده تاما لثلا يقع فاعلن فى آخره وهو لا يقع آخره شىء
من الشعر إلا إذا كان محذوفا منه شىء أو منقولاً من جزء قد حذف منه
شىء^(١) فيوهم وقوعه فى المديد أنه منقول من جزء سباعى فيكون حينئذ
أصل المديد ثمانية وأربعين حرفا وهو مالا وجود له إلا فى الطويل . ولكن
هذا تعليل إضعيف ، ولماذا لا يجعل آخر المديد فعلن بالخب كالبسيط
فيكون فاعلن قد جاء على قاعدته . . قالوا فى رد هذا السؤال إن فاعلن فى
البسيط إذا حذفت ألفه لم يكن قبلها ساكن سبب يعاقبها وفاعلن فى المديد
قبله ساكن سبب يعاقب ألفه فلو حذفت ألف فاعلن لزم أن لا يحذف
الساكن قبله أبداً وحينئذ يعود المعاقب غير معاقب . تعليل معقول ، ولكن
لماذا لا يرجعون بنا إلى الجواب السهل القريب وهو أن المديد ثمانى الأجزاء
لأن دائرته مكونة من ثمانية أجزاء ولكن عدد أجزائه بحسب دائرته شىء
وعدد أجزائه بحسب ورود البحر عن العرب شىء آخر واعترفنا دائماً ليس
بالأشياء العقلية المحضة ولكن بما ورد عن العرب .

وعلى ذلك فأجزاء المديد بحسب دائرته هى :

(١) اما فاعلن فى المتدارك - حيث جاء فى آخره غير محذوف منه شىء ولا منقول من جزء قد حذف منه
شىء - فانه لم يكن ينظر الى المتدارك لان الخليل لم بعده من البحور ، أو نقول أن سلامة عروضه وضربه
قليل شاذ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ويحسب وروده عن العرب :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
فهو مجزوء وجوبا بحذف فاعلن عروضه وضره ومثال المديد :
بأبنة الأذدى قلبى كئيب مستهام عندها ما ينب
وتقطيع البيت هكذا :

ببنتلاز ديقل بيكئين مستهامن عندها ما ينبو
هذا والخلاصة أن للمديد اعاريض ثلاثة وستة أضرب :

أ - العروض الأولى : صحيحة ^(١) وضرها مثلها وبيته :

يا لبكر أنشروا لى كليا يالبكر اين أين الفرار
تلك شيان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار
وينو عجل تقول لقيس ولتيم اللات : سيروا . فساروا
ومثله :

أنا شىء لست فى الكون شيئا لست ميتا وإنما لست حيا
ليس لى من أمل أرتجيه بيد أنى أملى فى الثريا
لست أحظى بالسعادة إلا فى منامى كالحىال خفيا ^(٢)

(ب) العروض الثانية : محذوفة - تصير فاعلاتن فيها فاعلن - وهى
قليلة وأضرها ثلاثة :

(١) أى سالمة من العلل اللازمة . وهذه العروض كثيرة فى الشعر بالنسبة لغيرها من الاعاريض
الباقية .

(٢) ملاحظة : هذه العروض يجوز فيها مايجوز فى الحشو من خبن وكف وشكل . وضرها لايجوز فيه
الا الحزن لأنه لو كف لزم الوقوف على متحرك ويلزم من ذلك امتناع الشكل فيه . وشد فى هذا الضرب
التشعيث .

١ - مقصور : تصير فاعلاتن فيه فاعلات (١) وشاهده :

لا يغرن أمرا عيشه كل عيش صائر للزوال
ومثله :

يا وميض البرق بين الغمام لا عليها ، بل عليك السلام
٢ - محذوف مثل العروض تصير فاعلاتن فيه فاعلن (٢) :

اعلموا أنى لكم حافظ شاهدا ما كنت أو غائبا

٣ - أبتَر : اجتمع فيه الحذف والقطع فتصير فاعلاتن فيه فاعل وتحول إلى فعلن ، وسبق أن الزجاج لا يسميه أبتَر بل يسميه محذوفا مقطوعا لبقاء أكثر الجزء بعد التغيير ، فلا يلائمه اسم البتر هنا - وشاهده :

إنما الذلفاء ياقوتة

أخرجت من كيس دهقان (٣)

(ج) العروض الثالثة : (٤) محذوفة مخبونة - تصير فاعلاتن فيها فعلا وتحول إلى فعلن - ولها ضربان :

١ - مثلها - محذوف مخبون - وشاهده قول طرفة :

للفتى عقل يعيش به حيث تهدي ساقه قدمه (٤)

٢ - أبتَر تصير فاعلاتن فاعل وتحول إلى فعلن - ومثاله قول عدى بن

زيد :

رب نار بت أرمقها تقضم الهندى والغارا (٥)

(١) الردف لازم لهذا الضرب للتحلص من التقاء الساكنين . واجاز الاخفش الخين في هذا الضرب المقصور ومنعه الخليل .

(٢) يمتنع في هذا الضرب دخول شئ من الزحافات ومنها الخين الذى هو ممتنع في اضرب العروض الثانية .

ويلاحظ أن العروض الثانية يمتنع دخول شئ من الزحاف فيها .

(٣) الذلفاء اسم محبوبته . الباقوت جوهر ثمين . الدهقان : التاجر

ملاحظة : هذا الضرب كسابقه يمتنع دخول الزحاف فيه .

(٤) هذه العروض يمتنع دخول شئ من الزحاف فيها وفي ضربها .

(٥) أرمق : أنظر . القضم : بأطراف الاسنان . لهندى (عود بخور . الغار : الرند وهو شجر طيب الرائحة . والبيت كناية عن السهر للمسامرة والنعيم بين الترف والندمان

ملاحظات :

١ - تدخل المعاقبة بأنواعها الثلاثة (الصدر - العجز - الطرفين) هذا البحر ففاعلاتن إذا خبنت ولم تكف كان ذلك صدرا ، وإذا كفت ولم تخبن كان ذلك عجزا ، وإذا دخلها الشكل (الحين والكف معا) في أول الشطر الثاني كان ذلك معاقبة بالطرفين ، ومثاله :

ليت شعري هل لنا ذات يوم بحنوب فارغ من تلاقى
فالمعاقبة هنا بين ألف فاعلاتن ونون فاعلاتن (العروض) قبله وبين نون فاعلاتن وألف فاعلن بعده .

٢ - شذ استعمال هذا البحر تاما ، وأنشدوا على تمامه :
ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى
مثل من يشكو إلى أهله طول السهر

أما قوله السليك :

طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
ليت شعري ضلة أى شئ قتلك^(١)

فحمله بعضهم على أنه من المديد التام وأن القصيدة مصرعة وأن هذين البيتين هما بيت واحد . وقال بعضهم : هو من المديد المشطور . وذهب الزجاج إلى أنه من الرمل المجزؤ وعروضه وضربه محذوفان ، قالوا : ورأى الزجاج أولى لأن اعتباره من المديد التام يلزم عليه شذوذان : التمام ، والتصريع في جميع أبيات القصيدة :^(٢)

٣ - حكى الأخفش للعروض الثانية المحذوفة ضربا صحيحا وهو شاذ .

(١) راجع القصيدة في شرح الحماسة للرافعي (ص ٣٨٦ ج ١)

(٢) قال أبو العلاء : « البيت - طاف الخ ، من مشطور المديد ، وقيل من المديد التام » وطاف الخ « شطر بيت في الحقيقة . وهذا الوزن لم يذكره الخليل وذكره الزجاج وجعله سائبا للرمل ،

شواهد شعرية للمديد والطويل

طحابك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مثير
ومتى مايع منك كلاما يتكلم فيجبك بعقل^(١)
فتى مات بين الطعن والضرب ميتة تقوم مقام النصر إن فاته النصر
لن يزال قومنا صالحين مخضبين ما اتقوا واستقاموا^(٢)
وأحسن من نور تفتحه الصبا بياض العطايا في سواد المطالب
لمن السديار غيرهن كل جون المزن داني الرباب^(٣)
إن في الأحداج مقصورة وجهها يهتك ستر الظلام
ولقد لاموا فقلت دعوني إن من تنهون عنه حبيب
وهل نافعى أن ترفع الحجب بيننا ودون الذي أملت منك حجاب
غير مأسوف على زمن ينقضي بالهم والحزن
إنما يرجو الحياة فتى عاش في أمن من المحن
أطلب من أسود بيثة دونه أبو مطر وأبو عامر وأبو سعد
خذ حديث الشوق عن نفسى وعن الدمع الذى همعا
يا خليل نائبي سهدى لم تم عيني ولم تكد
خبر من يرجى ومن يهب ملك دانت له العرب
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا
وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا
لك من مجد الجهاد وسام رائع أكرم بهذا وساما
كلنا يرجو السعادة لكن لا أرى في الناس الا شقيا

(١) يلاحظ أن أجزاء البيت كلها مخبونة . وهو من المديد . والخبن فيه حسن .

(٢) يلاحظ أن أجزاء البيت السباعية كلها مكفوفة ماعدا الضرب . والبيت من المديد ، والكف فيه جائز .

(٣) البيت من المديد دخل الأول والثالث الشكل (الخبن والكف) والشكل فيه قبيح .

قد دجا النور فأين الهداة؟ وهوى السلم فأين البناة؟
أقول وقد ناحت بقرى حامة أيا جارتا لو تعلمين بحالى
لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المرء من ثمره
الجارم: طائر يشدو على فنن جدد الذكرى لذى شجن
حافظ: يالقومى إنتى رجل حرت فى أمرى وفى زمنى

٣ - البحر البسيط

أحد أبجر ثلاثة كثر ورودها فى الشعر العربى . أجزاؤه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولا يجوز استعمال فاعلن الأخير (العروض أو الضرب) فيه تاما أصلا
لثلاثتهم أنه منقول من جزء قد حذف منه شئ كما سبق ذلك فى المديد .
ويدخله الجزء - حذف العروض والضرب .

ومثال البسيط قول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
وتقطيعه هكذا :

عيدن باى يتحا لن عدت يا عيدو

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن

للبيسيط ثلاث اعاريض وستة اضرب :

(أ) العروض الأولى مخبونة تصير فاعلن فيها إلى فعلن ، ولها ضربان :

١ - مخبون مثلها وشاهده قول الأخطل :

حشد على الحق عيافو الحنا أنف إذا ألت بهم مكروهة صبروا
وقول الفرزدق :

هذا الذى تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم

٢ - مقطوع - تصير فاعلن فيه فاعل وتحول إلى فعلن - ومثاله :
وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار
وقول حسان :

صنـون عرضى بمالى لا أدنسه
لا بارك الله بعد العرض فى المال^(١)

(ب) العروض الثانية مجزوءة صحيحة^(٢) : واضربها ثلاثة :

١ - مجزؤ مزال - تصير مستفعلن فيه مستفعلان^(٣) - ومثاله :
يا صاح قد اخلفت اسماء ما كانت تمنيك من حسن الوصال
ومثله :

إنا ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمر من تميم
٢ - مجزؤ صحيح مثل العروض . وشاهده :

ماذا وقوفى على ربع عفا مخلوق دارس مستعجم^(٤) ؟
٣ - مقطوع - تصير مستفعلن فيه مستفعل وتحول إلى مفعولن^(٥)
ومثاله :

سيروا معا إنما ميعادكم يوم الثلاثا ببطن الوادى

(١) ملاحظة : أجاز بعض العروضيين استعمال العروض الأولى تامة غير مخبونة مثل لم ينتقض عروة منه ولا قوة . وكذلك أجازوا فى ضربها الأول أن يكون غير مخبون وأنشدوا :
وبلدة مجهل تسمى الرياح بها لواغبا وهى ناء عرضها خاوية
وذلك كلد شاذ .

(٢) أى حذفت فاعلن الأخيرة فى الشطر الأول وصار آخر الشطر الأول مستفعلن سالمة من التغيير .
وهذه العروض ييجوز دخول الخن والطى فيها .

(٣) والردف لازم لهذا الضرب ليسهل التقاء الساكنين وذلك عند الأكثر وأجاز البعض عدم ردفه كقول أبى نواس :

لاتبك ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

ويدخل هذا الضرب المزال . الخن والطى والخنبل .

(٤) ييجوز فى هذا الضرب دخول الخن والطى .

(٥) ييجوز فى هذا الضرب الخن ، لا الطى فهو غير جائز فيه .

(ج) العروض الثالثة مجزوءة مقطوعة - تصير مستفعلن فيها مستفعل وتحول إلى مفعولن - وضربها مثلها ومثاله :

ما هيج الشوق من أطلال أضحت قفاراً كوحى الواحى ؟
ملاحظات :

١ - هذه العروض الثالثة وضربها يجوز دخول الخبن عليها^(١) . -
فتصير مفعولن مفعولن وتحول إلى فاعولن ومثاله :

أصبحت والشيب قد علانى ادعو حثيثا إلى الخضاب
ومثله قول الشاعر :

يدير فى كفه مداما ألد من غفلة الرقيب
ولحسن الخبن ذوقا فى هذه العروض وضربها التزمه المولدون من باب
التزام مالا يلزم مع أنه زحاف. ولكنهم أجروه مجرى العلة فى اللزوم ، وسموا
هذه العروض والضرب مخلع البسيط وأكثروا من استعماله .

٢ - المخلع اتفق الجميع على أنه مختص بمجزوء البسيط ولكنهم اختلفوا
فى تعريفه :

(أ) فقال الأكثرون وهو الراجح الذى مشينا عليه سابقا : إن المخلع
هو بحر البسيط المجزوء المقطوع عروضه وضربه إذا دخلها الخبن .
(ب) وقال آخرون : هو المجزوء المقطوع العروض والضرب ونو من
غير خبن^(٢)

(ج) وقال الزمخشري : هو مجزوء البسيط كيف كان .

٣ - يرى بعض العروضيين أن المخلع هو من بحر المنسرح (مستفعلن
مفعولات مستفعلن - مرتين) الذى دخله الحذف^(٣) فيصير مستفعلن فيه
فعل - فاليبت :

(١) ويمتنع دخول الطى فيها .

(٢) ونقل هذا رأى عن الخليل والزجاج .

(٣) حذف الوند المجموع .

ألبسنى ذلة العبيد من قلبه صيغ من حديد
يكون وزنه على هذا :

ألبسنى (مستعلن) - ذلة الع (مفعلات) بيد (فعل) - وهكذا
الشطر الثانى .

وهذا مخالف لما ورد ولا يعول عليه .

٤ - ضرب المخلع كالعروض على وزن « فعولن » . وقد أجاز بعضهم أن
يجيء الضرب على وزن مفعولن دون خبن ، فيكون مجزوءا مقطوعا فقط ،
وانشدوا عليه :

عينك دمعها سجال كأن شأنهما أوشال
ومثل : فسر بود وسر بكره ما سارت الدلل السراع
فيكون للمخلع ضربان : فعولن ، ومفعولن - وذلك لا شك فى
شدوده

٥ - المخلع عروضه كما علمنا « فعولن » وأجاز بعضهم أن تصير
« فعولن » إلى فعول « فتكون بعد القطع والخبن مقصورة ، ومثاله :

يداه بالخير ضربتان عليه كلتاها تغار^(١)
ولا شك فى شدوذ فى ذلك .

ملاحظات أخرى :

١ - حشو هذا البحر يدخله :

(أ) الخبن بحسن فى الخماسى والسباعى ، والارجح أنه لا يحسن فى
السباعى إلا فى أول الصدر والعجز .

(١) أسكنت النون هنا ولم تحرك لان العروض ليست محلا لتمكن حركة واشباعها . الا فى حالة
التصريع أو فى حالة ما اذا كانت الكلمة منتهية بالضمير لان الضمير جائز لاشباع حيث وجد . ولما
كانت العروض هنا غير مصرعة ولا منتهية بضمير فوجب الا تشع حركتها هنا فتحقق القصر .

(ب) الطى فى السباعى وهو صالح .

(ج) الخبل فى السباعى أيضا وهو قبيح .

٢ - زاد بعضهم للبسيط عروضين :

الأولى مجزوءة حذاء ^(١) مخبونة (تصير مستفعلن فيها فعل) ، ولها ضربان .

(أ) مثلها : ومثاله :

عجبت ما أقرب الأجل منا وما أبعد الأمل

(ب) مقطوع مخبون - تصير مستفعلن فيه متفعل وتحول إلى فعولن - ومثاله :

إن شواء ونشوة وخبب البازل الامون
وقول الشاعر :

العسر ليسر والغنى للفقير والحقى للمنون
الثانية مشطورة صحيحة وضربها مثلها :

إن اخى خالدا ليس أخا واحدا

صور وشواهد

قد جاءكم أنكم يوما إذا ما ذقتمو الموت سوف تبعثون ^(٢)
يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنيك من حسن وصال
هذا مقامى قريبا من أخى كل امرئ قائم مع أخيه ^(٣)
لقد مضت حقب صروفها عجب فأحدثت عبرا وأعقبت دولا ^(٤)

(١) الخذ حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة .

(٢) يلاحظ أنه من البسيط وعروضه مجزوءة صحيحة وضربها مجزوءة مذل مخبون .

(٣) العروض هنا مجزوءة صحيحة والضرب هو « مع أخيه » وهو مع الجزء مجزوء مذل .

(٤) البيت من البسيط واجزأه كلها مخبونة .

ارتحلوا غدوة وانطلقوا سحرا فى زمر منهم تتبعها زمر (١)
 وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ماله وضربوا عنقه (٢)
 لم ينتقض عروة منه ولا قوة لكن أمر بنى الآمال ينتقض
 لا تلتمس وصلة من مخلف ولا تكن طالبا مالا ينال
 ياليلة ليس فى ظلماتها نور إلا وجوها تضاهيها الدنانير
 ظلمتى فى الهوى لا تظلمى وتصرمى جبل من لم يصرم
 يا من دمه مسفوك وكل حر له مملوك
 الصيرفى : عودى مع الربيع لروضك البديع (٣)

٤ - البحر الوافر

أجزاؤه هي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
 ولكنه لم يحنأ تاما أصلا بل لا يستعمل إلا مقطوفا أو مجزوءا ، وذلك
 لكثرة حركاته ، ووقوعها فى محل الحذف وهو آخر الجزء ولذلك لم يلتزموا
 الحذف المذكور فى الكامل وإن ساواه فى الحركات وآثروا فى التغير القطف
 لبقاء البحر به جميل الموسيقى والنغمة .

ومثال الوافر قول قطرى :

أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى
 وتقطيعه :

أقول لها وقد طارت شعاعن منلابطان ويحك لن تراعى
 مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
 للوافر عروضان وثلاثة أضرب :

(١) الأولى مقطوفة أى دخلها الحذف والعصب فتصير مفاعلتن فيها مفاعل
 وتحول إلى فعولن - وضربها مثلها ومثاله :

(١) البيت من السيط وأجزاءه . نسجية كلها مصوية .

(٢) يلاحظ أن الأجزاء : لأول والخامس والسابع مجبولة .

(٣) مستفعلن فعولن - وزن جديد .

لنا غنم نسوقها غزار كأن قرون جلتها العصي (١)
ومثله : قول عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقيناً (٢)
(ب) العروض الثانية مجزوءة (٣) صحيحة : ولها ضربان :

١ - مثلها مجزوء صحيح :

لقد علمت ربعة أن حبلك واهن خلق

٢ - مجزؤ معصوب - تصير مفاعلتين فيه مفاعلتين وتحول إلى مفاعيلين -
ومثاله :

أعاتبها وآمرها فتغضبني وتعصني

ملاحظات :

١ - شذ ورود هذا البحر تاما وعليه البيت - كما في مادة ثبت في
الأساس :

وعندهم مصادق من وقائعنا فما لهم لدى حملاتنا ثبت

٢ - حكى الأخفش للوافر عروضاً ثالثة مجزوءة مقطوفة وضربها مثلها ،
فيصير البيت هكذا « مفاعلتين فعولن - مرتين » ومثاله :

عبيلة أنت همي وأنت الدهر ذكرى

(١) نسوقها - نسوقها مرة بعد مرة. غزار : كثيرة : الجلة جمع حليلة وهي المسنة يصف في الشطر
الثاني طول قرون هذه الغنم الكبيرة السس فيشبه قرونها بالعصى .

(٢) زعم بعض العروضيين أن العروض الأولى وردت مع القطف مقبوضة فتصير فعولن إلى
« فعول » وانشدوا :

علوت على الرجال بخلتين ورثتها كما ورث الولاء

فالعروض هنا لفظ « لتين » ووزنها فعول ، واشباع التون غير جائز .

(٣) هذه العروض يجوز فيها العصب ، وإجاز بعضهم فيها العقل ومنعه الآخرون ولا يجوز شيء من
الزحاف (العصب - العقل - التقص) فيما سوى هذه العروض ولا في أضرب الوافر . ودخول
العصب في مجزؤ هذا البحر كثير وحسن ، ودخوله في عروض المجزوء لا يمنع وصفها بالصحة لأنه لازم ،
ومثاله :

صفحتنا عن بني ذهل وقلنا القوم اخوان

٣ - مفاعلتين في أول الوافر يدخلها الحرم بقبح وله في هذه التفعيلة أستماء مختلفة هي :

(أ) العصب : إذا لم يدخل مع الحرم شئ من الزحاف في التفعيلة^(١)

(ب) القصم : إذا دخل العصب مع الحرم فيها فتصير مفاعلتين فاعيلين وتحول إلى مفعولن .

(ج) العقص : إذا دخل النقص (العصب مع الكف) مع الحرم فيها فتصير مفاعلتين إلى فاعلت وتحول إلى مفعول .

(د) الجسم : إذا دخل العقل مع الحرم ، فتصير مفاعلتين إلى فاعلت وتحول إلى فاعلن .

وستأتى في التطبيقات . شواهد هذه الأنواع .

٤ - المعاقبة كما سبق ذكره بين لام مفاعلتين المعصوب ونونه فاذا حذف أحدهما سلم الآخر ويجوز أن يسلم معا .

صور وشواهد

رعاك الله يادارى	منار الضاد والدين
يا طول شوقى إن كان الرحيل غدا	لا فرق الله فيما بيننا أبدا .
إن نزل السماء بأرض قوم	رعيناه وإن كانوا غضابا ^(٢)
ما قالوا لنا سدا ولكن	تفاحش أمرهم وأتوا بفحش ^(٣)
أهلا وسهلا بقوم زينوا حسبي	وإن مرضت فهم أهلى وعودى
لولا ملك حذب رحيم	تداركنى برحمته هلكت ^(٤)
أنت خير من ركب المطايا	وخيرهم أبا وأخا وأما ^(٥)

(١) فتصير مفاعلتين إلى فاعلتين وتحول إلى مفتعلن .

(٢) يلاحظ دخول العصب في أول الشطر

(٣) يلاحظ دخول القصم في أول البيت (ماقالوا) .

(٤) يلاحظ دخول العقص في أول البيت (لو لام)

(٥) يلاحظ دخول الجسم في أول البيت (أنت خي)

تجافى النوم عن جفوني
ولكن ليس تجفوها الدموع
غزل زانه الحور وساعد طرفه القدر
سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا
الصيرفي : تسيحة العالم المطهر للخالق المبدع المصور

٥ - البحر الكامل

أحد أبحر ثلاثة كثر ورودها في الشعر العربي (الطويل - البسيط -
الكامل) كما قال المعري . أجزاءه هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
ويدخله الجزء . سمي كاملا لكماله في الحركات أولأن اضربه زادت عن
أضرب غيره من البحور لأنه ليس لبحر سواه تسعة اضرب .

ومثال الكامل قول البحري :

بالبر صمت وأنت أفضل صائم وبسنة الله الرضية تظفر
وتقطيعه هكذا :

بلبر صمت وأنت أفضل صائم ويسنتل لاهر رضى يتتفطرو
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
أعاريض الكامل ثلاث واضربه تسعة :

(أ) العروض الأولى تامة ^(١) ولها ثلاثة أضرب :

١ - تام مثلها وبيته قول عنترة :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائل وتكرمي

٢ - مقطوع ^(٢) تصير متفاعلن فيه متفاعل وتحول إلى فعلاتن -

وبيته :

(١) أى لم يدخلها شئ من العلل وإن جاز دخول الزحاف فيها .

(٢) أجاز الخليل في هذا الضرب الاضمار لحسنه فيصير متفاعلن فيه الى مفعولن : ومثاله :
وإذا افتقرت الى الذخائر لم تجد ذخرا يكون كصالح الأعمال

وإذا دعوتك عمهن فإنه نسب يزيدك عندهن خبالا
٣ - أخذ مضمر - يصير متفاعلا فيه إلى متفا وتحول إلى فعلا - وهو
قليل .

ومثاله :

إن البيوت معادن فنجاره ذهب وكل بيوته ضخم
(ب) العروض الثانية^(١) : حذاء - حذف وتدها المجموع فتصير
متفاعلا فيه متفا وتحول إلى فعلا - ولها ضربان :

١ - مثلها ومثاله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة تبقى ولا ملك
٢ - أخذ مضمر - يصير متفاعلا فيه متفا وتحول إلى فعلا - ومثاله :

وبساكني نجد كلفت وما يفنى بهم كلني ولا وجدى
(ج) العروض الثالثة : مجزوءة صحيحة ولها أربعة اضرب :

١ - مرفل - يصير متفاعلا فيه متفاعلاتن - ومثاله :

وأحبها وتحبني وبحب ناقها بعيرى^(٢)

٢ - مذيل - يصير متفاعلا فيه متفاعلاتن - ومثاله :

أبسنيتى لا تجزعى كل الأنام إلى ذهاب
٣ - مثلها مجزوء صحيح - ومثاله :

الناس فى غفلاتهم ورحى المنية تطحن
٤ - مقطوع يصير متفاعلا فيه متفاعل وتحول إلى فعلاتن :

ومثاله :

(١) يجوز فى هذه العروض الاضمار لاغيره .

(٢) يلاحظ أن هذه الضرب يجوز فيه مايجوز فى الحشو من : اضمار ووقص وخرل . وستأتى مثل
ذلك فى التطبيقات

وإذا هو ذكروا الاساءة أكثرها الحسنات^(١)

ملاحظات :

١ - يدخل حشو هذا البحر من الزحاف :

(أ) الاضمار بحسن :

إني امرئ من خير عبس منصبا شطري وأحمى سائري بالمنصل

(ب) الوقص بصلوح :

يذب عن حريمه برمح وسيفه ونبله ويتقى

(ج) الخزل بقبح :

منزلة صم صداها وعفت ارسمها ان سئلت لم تجب

٢ - قد تأتى العروض فى الكامل كاملة حيناً وحذاء حيناً آخر فى قصيدة

واحدة فيسمى هذا الاختلاف فى نوعى العروض فى الكامل اقعاذا ،

والاقعاذا خاص بعروض الكامل وهو من عيوب الشعر .

٣ - يدخل الردف فى الكامل فى ضربه المقطوعين وضربه المذيل .

٤ - بين تاء متفاعلين المضممر والفه المعاقبة كما سبق .

شواهد

ابك الوليد بن اليزيد فنى العشيرة^(٢)

يا صاح مالاقيت فى ذا النهار^(٣)

حكمت بجور فى القضاء ولاتنا^(٤)

(١) هو فى نصروب استعمالاً لأن القطع مع جزمه ويدخله الاضمار بحسن كما يدخله الاضمار فيجوز عنده بحسن دخول الاضمار فى ضربه الكامل المقطوعين . نحن كذلك الضرب الثانى - من أضرب الكامل المقطوع . وهذا هو رأى الخليل

(٢) يلاحظ أن البيت متفاعلين ثلاث مرات وآخره مرفل ، وقد اضم حزوه الأول والثانى ولذلك زعم بعض العروضيين أن الكامل يأتى مشطوريا مرفلا (٣) قيل هذا مثال للكامل المشطور المذيل بناء على زعم وجوده فى زعم بعض العروضيين (٤) كامل مشطور صحيح بناء على زعم بعض العروضيين . وذلك شاذ لا يعرفه الخليل

قوم بمصون الثمار وآخرون بطونهم في الماء ^(١)
وغررتي وزعمت إنك لابن في الصيف تامر ^(٢)
ولقد شهدت مماتهم ونقلتهم إلى المقابر ^(٣)
صفحوا عن ابنك أن في ابنك حدة حين يكلم ^(٤)
ناجي : ذوت الصباية وانطوت وفرغت من آلامها
مطران : هل تذكرين ونحن طفلان عهدا بزحلة كله غم
التيجاني : سبحانك اللهم نفس كلها عطف ولين
وتر من الناي المقدس من بقايا المرسلين
صيغت فكانت حرة أبدا على مر السنين
وإذا اغتبطت أو ابتأست حمدت رب العالمين ^(٥)
كتب الشقاء عليهما فهما له ميسران ^(٦)
وأجب أخاك إذا دعا ك معالنا غير مخاف ^(٧)
لمن الديار برامتين فعامل درست وغير آيها القطر
دمن عفت ومحا معالمها هطل أجش وبارح ترب
وأبو الحسين ورب مكة فارغ مشغول ^(٨)
ويقول الشاعر إبراهيم بديوي :

طافت باسماع الزمان بشائره فهفا له قلب الزمان وخاطره
وتعلقت عين الحياة بدار « آمنة » تناجي ليلها وتساهره
فإذا مهدأ أشرفت جنباته وزكت بأعطار السماء ستائره

(١) البيت متفاعلين خمس مرات واخره مقطوع ودخل الاضمار جزءه الأول والثاني . وزعم
...سن أن الكامل يأتي خمسا واستشهد بذلك ولا شك ان ذلك قد فصح
(٢) من الكامل المجزوء المرفل وضربه مع ذلك مضمراً أي دخله الاضمار (٣) من الكامل المجزوء المرفل
وضربه مع ذلك موقوف دخله الوقف (٤) من الكامل المجزوء المرفل وضربه مع ذلك مخزول - دخله
المخزل - (٥) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك مضمراً .
(٦) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك موقوف .
(٧) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك مخزول .
(٨) من الكامل المجزوء المقطوع وضربه مع ذلك دخله الاضمار - والإضمار قد أحازه الخليل في
الضرب المجزوء المقطوع لحسنه .

وإذا ملائك حوله ، يتبشرو
وإذا بنار الفرس تخمد فجأة
وإذا بذعر يأخذ الايوان فاهترت به شرفاته ومقاصره !!
وإذا بليل الجاهلية يخفى
وإذا بماضى الكون يستر وجهه
وإذا بيعث دافق ينساب فى
وإذا مجيب فى السماء « محمد »
الله أكبر يا محمد أنت أجـ
والجد أنت ، فنك أول بدئه
وإذا تضوع فى الورى حسب وطا
أما عن الخلق العظيم : فأحمد
تكفيك فيه شهادة القرآن أن
أما الشجاعة : فهي طبعك خالطت

دمك الزكى فحيث سار تسايـ
يكفيك أنك أنت ذو العزم الذى
ما كنت تعبأ بالخطوب ، ولا تخا
ولكم لقيت الموقف الصعب الخط
مولاي : مولدك المبارك مولد
هو مولد العدل الذى قد أعوزت
هو مولد الحرية انبثقت : فعز
هو مولد الإنسان تسمو نفسه الد
هو مولد الإسلام : يهدى للعلـ
هو مولد بعث الضمائر حية
ومن نماذج بحر الكامل قصيدة « ابوة وبنوة » للشاعر عمر بهاء الدين
الأميرى وهي :

أين الضجيج العذب والشغب ؟
أين الطفولة في توقدها
أين التشاكس دونما عرض
أين التباكي والتضحك ، في
أين التسابق في مجاورتي
يتزاحمون على مجالستي
يتوجهون بسوق فطرتهم
فنشيدهم : « بابا » إذا فرحوا
وهتافهم : « بابا » إذا ابتعدوا
بالأمس كانوا ملء منزلنا
وكأنما الصمت الذي هبطت
اغفائة المحموم ، هدأتها
ذهبوا . أجل . ذهبوا ومسكنهم
إني أراهم أينما التفتت
وأحس في خلدي تلاعبهم
وبريق أعينهم ، إذا ظفروا
في كل ركن منهم أثر
في النافذات ، زجاجها حطموا
في الباب . قد كسروا مزاجه
في الصحن ، فيه بعض ما أكلوا
في الشطر من تفاحة قضموا
إني أراهم حيثما اتجهت
بالأمس في « قرنايل » نزلوا
دمعى الذى كنتمته جلدا
حتى إذا ساروا وقد نزعوا
الفيتنى كالطفل عاطفة

أين التدارس شابه اللعب ؟
أين الدمى في الأرض ، والكتب
أين التشاكى ما له سبب
وقت معا ، والحزن والطرب
شغفا ، إذا أكلوا وإن شربوا
والقرب منى حيثما انقلبوا
نحوى ، إذا رهبوا وإن رغبوا
ووعيدهم : « بابا » إذا غضبوا
ونجيمهم : « بابا » إذا اقتربوا
واليوم - ويح اليوم - قد ذهبوا
أثقاله في الدار إذ غربوا
فيها يشيع الهم والتعب
في القلب ، ما شطوا وما قربوا
نفسى ، وقد سكنوا ، وقد وثبوا
في الدار ، ليس يصيبهم نصب
ودموع حرقهم إذا غلبوا
وبكل زاوية لهم صخب :
في الحائط المدهون ، قد ثقبوا
وعليه قد رسموا وقد كتبوا
في علبة الحلوى التى نهبوا
في فضلة الماء التى سكبوا
عينى ، كأسراب القطا ، سربوا
واليوم قد ضمتهم « حلب »
لما تباكوا ، عندما ركبوا
من أضلعي قلبا بهم يجب
فإذا به كالغيث ينسكب

٦ - البحر الهزج

سمى هزجا لأن العرب كثيرا ما تهزج - أى تغنى به - والهزج ضرب من الأغاني ، واجزاؤه بحسب أصله فى دائرته :
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولكنه بحسب وروده عن العرب مفاعيلن أربع مرات ، فهو مجزوء^(١) وجوبا .

وله عروض واحدة صحيحة ولها ضربان

الاول : مثلها . وبيته :

تعالى الله ما شاء وزاد الله إيماني

الثانى : مجزؤ محذوف - تصير مفاعيلن فيه مفاعى وتحاول إلى فعولن .
ومثاله :

وما ظهري لباغى الضيم بالظهر الذلول

ملاحظات :

١ - حكى الأخفش للهزج ضربا ثالثا مقصورا - تصير مفاعيلن فيه مفاعيل - ومثاله :

وما ليث عرين ذو أظافير وأسنان

أبو شبيلن وثاب شديد البطش غرثان

والخليل ينشد مثل هذا بالاطلاق لا بالسكون ، وإن لزم عليه

(١) وشذ بجيئه تاما كقول الشاعر :

ترفق أيها الحادى بعشاق نشاوى قد تعاطوا كأس أشواق

ومثله :

عفا يا صاح من سلمى مراعيها فظلت مقلنى تجرى ما فيها

لقد شاققتك فى الأحداج أظعان كما ساقنتك يوم البين غريبان

الأقواء^(١) في القافية ويقول إن الأقواء كثيرة في كلام القدماء ولاشك في شذوذ ذلك .

٢ - حكى بعض العروضيين للهزج عروضاً ثانية محذوفة وضربها مثلها :

سقاها الله غيثاً من الوسمى رياً^(٢)
ولاشك في شذوذ ذلك .

٣ - الهزج لا يلزمه شيء من الردف .

٤ - يدخل الهزج الحرم في صدره .

٥ - يدخل حشو هذا البحر من الزحاف : الكف بحسن - والقبض بصلوح . وذلك على سبيل المعاقبة . ويدخلان أيضاً في العروض .

صور ونماذج

أبو ماضي :

تعالى نتعاطاها كلون التبر أو أسطع
فهذان يذودان وذا عن كتب يرمى^(٣)
فقال لا تخف شيئاً فما عليك من باس^(٤)
أدوا ما استعاروه كذاك العيش عارية^(٥)
سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أيننا
على محمود طه : دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامي

(١) هو اختلاف حركة الروى المطلق بالضم والكسر . (٢) مثل هذا يشبهه بالوافر الجزء المقطوف الذي زعم الاخفش وجوده ملاحظة : البيت :

وما ظهري لباغى الضم بالظهر الذلول
تقطيعه هكذا :

وما ظهري لباغضضى مبظظهرذ ذلول

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

(٣) من الهزج وحشوه وعروضه دخلها الكف (٤) من الهزج وجزؤه الثالث « فما على » مقبوض

(٥) من الهزج ولكن دخل صدره الحرم وحده - « ادوا ما اس » زيتها فاعيلن وتقول الى مفعولن

في الذين قد ماتوا	فيما خلفوا عبدة ^(١)
لو كان أبو موسى	أميرا مارضيناه ^(٢)
ذهب الرقاد فما أحسر رقادى	مما شجاك ونامت العواد
تعلقت بآمال	طوال أى آمال
يابؤس للحرب التى	وضعت أراھط فاستراحوا
إذا أصبحت فى عسر	فلا تحزن له وافرح
ترى ياجيرة الرمل	يعود بقربكى شملى
عقم النساء فما يلدن شيهه	إن النساء بمثله عقم
ما كان ضرك لو مننت وربما	منّ الفتى وهو المغيظ المحنق
صفحنا عن بنى ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعن قسوما كالذى كانوا	
يا ساحرا ما كنت أعـ	عرف قبله فى الناس ساحر
وما إن وجد الناس	من الادواء كالحب
متى أشفى غليلى	بنيل من بنخيل
إلى الأحلام يا ليلى	فإن الليل خداع ^(٣)
أبشر بخير عاجل	تنسى به ما قد مضى
أى الحياة ألد عيشتها	من بعد علمى أتى بشر
ولخير حظك فى المصيبة أن	يلقاك عند نزولها الصبر
داوى فؤادى سيدى	بالوصل منك وبالكلام
هذا الربيع فحيه	وانزل بأكرم منزل

(١) من افرج . وصدره (فى الذى) وزنه فاعلن واصله مفاعيلن : حذف أوله على سبيل الخزم

ولكن دخله مع الحزم القبض يحذف خامسه (الياء) والحزم مع القبض فى مفاعيلن يسمى شترا . أما أول عجزه (فباخل) فوزنه مفعولن واصله فاعيلن فقد دخل الحزم وحده

(٢) من افرج وصدره « لو كان » وزنه فاعيل ، وأصله مفاعيلن حذف أوله خرمًا ولكن دخله مع الحزم الكف فصار فاعيل واجتماع القبض مع الكف فى مفاعيلن يسمى خربا .

(٣) للشاعر حسن كامل الصيرفي

جزى البخيل على صالحة
 عنى بخفته على ظهري
 وعرفت مغناها بما اشتملت
 متى الضلوع لأهلها قبل
 من كان مسرورا بمقتل مالك
 فليأت نسوتنا بوجه نهار

٧ - البحر الرجز

قد يطلق « الرجز » على كل شعر قلت حروفه وقصيريته ، ولكن الرجز
 في اصطلاح العروضيين هو هذا البحر . واجزأؤه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 ويدخله : الجزء (حذف العروض والضرب) - والشرط (حذف
 نصف البيت) - والنهك (حذف الثلثين) .

وللرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب :

(أ) العروض الأولى تامة^(١) ولها ضربان :

١ - مثلها ومثاله :

دار لسلمى - اذ سليمى جارة
 قفرا ترى آياتها مثل الزبر

وتقطيعه هكذا :

دارن لسل مى اذ سليمى جارتن
 قفرا ترى آياتها مثلز زبر

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(١) أى لم يدخلها علة .

٢ - مقطوع^(١) - تصير مستفعلن فيه مستفعل وتحول إلى مفعولن ويلزمه الردف على المختار - ومثاله :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود
(ب) العروض الثانية مجزوءة صحيحة وضربها مثلها . ومثاله :

قد هاج قلبي منزل من أم عمر مقفر^(٢)
(ج) العروض الثالثة مشطورة وهي الضرب وبيته :

ما هاج أحزانا وشجوا قد شجا^(٣)

(د) العروض الرابعة منهوكة وهي الضرب . ومثاله :

يا ليتني فيها جذع
أخب فيها وأضع^(٤)

(١) يدخل هذا الضرب الخبن فتصير مفعولن فيه فمفعولن ومثاله :

لا خير فيمن كف عنا شره ان كان لا يسرجى لسيوم خير
ويمتنع فيه الطي ، واجار بعضهم استعمال هذا الضرب مذبلا وذلك شاذ لكن المولدين استعملوا فيه
التذليل كثيرا حتى في غير هذا الضرب اعتمادا على كثرة توسع العرب فيه « فلعرب توسع واتساع في الرجز
لكثرته في كلامهم لسهولة وعذوبته » كما يقول ابن بري

(٢) حكى البعض لهذه العروض ضربا ثانيا مقطوعاً^(٣) واتفقوا على جواز القطع في هذا الضرب
دون لزومه اجراء للعلة مجرى الزحاف ومثاله :

النفس من أنفس شيء خلقا
فكن عليها ما حييت مشقفا
ولا تسلط جاهلا عليها
فقد يسوق حتفها إليها

قال ابن بري : وهذا أكثر ما يستعمله المحدثون في الارجيز المشطورة المردوجة وحكى بعضهم
استعمال الحذف مع التسيغ في مشطور الرجز :

أنا ابن حرف ومعى مخراق اضربهم بصارم رقباق
وقياس مذهب الخليل حمل هذا على الاقواء فتكون الاضرب مقطوعة وقد أكثر المحدثون في المشطور من
الازدواج وهو أن يتحد كل بيتين في القافية واكثروا منه في نظم العلوم كالالفية . (٤) ذهب الأخفش
إلى أن المشطور والمنهوك ليسا من الشعر بل من السجع .

ملاحظات :

١ - يجعل الزجاج من الرجز ما بقى على تفعيلة واحدة مثل :

موسى القمر - غيث زخر - يحى البشر
واتفق الأخفش والخليل وأكثر العروضيين على عدم عد هذا شعرا بل
هو سجع عندهم .

٢ - يدخل حشو هذا البحر :

الخن بصلوح - والطنى بحسن - والخل بقبح .

ويدخل الخن فى أعاريض الرجز وأضره .

٣ - الراجح فى المشطور والمنهوك أن عروضهما هى ضربهما فهما
ممتزجان ، فالجزء الأخير فيهما عروض وضرب فهما متحدان ذاتا ومختلفان
اعتبارا حتى لا يكون البيت خاليا منهما ، فمن حيث وقوع الجزء موقع آخر
الشر الأول من البيت التام أو الجزء فهو عروض ، وباعتبار لزوم تقفيته أو
كونه محل القافية ضرب ، واختار هذا رأى القنائى وغيره .

وهناك أقوال أخرى فى تعيين عروض وضرب المشطور والمنهوك فقد قيل
إن الموجود فيهما العروض لا الضرب لأن الضرب خاص بالشر الثانى وهو
ليس موجودا هنا ، وقيل العكس وأن الموجود الضرب لا العروض لأن
العروض خاص بما كان سابقا على شطروما هنا ليس كذلك وقيل غير ذلك
فيهما^(١) .

(١) ولا بأس من ذكر باقى الآراء فيها بعد أن ذكرنا الثلاثة الأراء المشهورة : ٤ - المشطور عروضه
التفعيلة الثانية وضربه الثالثة . والمنهوك أولاه عروض وثانيته ضرب - ٥ - المشطور عروضه التفعيلة
الأولى وضربه الثالثة . والمنهوك عروضه وضربه محذوفان ، والباقى صدره وأول عجزه . أو الباقى حشوه .
٦ - المشطور عروضه التفعيلة الأولى وضربه الثانية والثالثة زيادة على البيت كالتزفيل والمنهوك عروضه
محذوفة والموجود ضربه لانه حذف منه أربعة أجزاء من أول البيت . ٧ - المشطور بحذف نصف البيت
من غير تعيين فأحره إما عروض أو ضرب وعلى هذا المشطور نصف بيت لا بيت كامل - والمنهوك يختل =

صور وشواهد

هذا الأصيل كالذهب يسيل بالمرأى العجب
 الزهاوى : أهكذا أشقى فى كل أيامى
 رب أخ لى لم تلده أمى ينفى الأذى عنى ويجلو همى
 الهى ما أعدلك ملك كل من ملك
 أعطيته ما سألا حكمته لو عدلا
 وهبته روحى لما أدرى به ما فعلا
 الصيرفى : كانت لنا أيام يا طيب ما كانت
 وطالما وطالما وطالما كفى بكف خالد مخوفها^(١)
 ما ولدت والدته من ولد أكرم من عبد مناف حسبا^(٢)
 وثقل منع خير طلب وعجل منع خير تؤده^(٣)
 خود يفوح المسك من أردانها والعنبر
 ويقول الشاعر أحمد عرفه من قصيدة عنوانها « تأملات » :

وقفت أرنو مرة بمقلة المفجع
 إلى الشفاه فى الوجوه والأسى فى الأضلع
 إلى القوام ينحنى من عبثه المروع

== حذف العروض والضرب معا أو بقاءهما وحذف العروض لا الضرب أو العكس . وكل شطرين من المشطور شعر على حدته ولا يسمى قصيدة حتى يبلغ سبعة أشطر ، هذا رأى ابن برى ولا يرى ذلك الدمامينى منها بلغت الأشطر لأنه لا يلتزم فى المشطور الروى والحركة الا فى كل شطرين فقط .

(١) رجز مخبون جميع اجزائه .

(٢) رجز مطوى جميع اجزائه .

(٣) رجز مخبول جميع اجزائه .

إلى الفتاة لم تجد أحلامها في المطلع
إلى الكبير مغرقا في عمره المضيع
إلى القديم المنتهى إلى الجديد المترع
إلى الخضم الملجم المحير المفزع
وعدت من تأملى عدت بقلب موجع
أجتر آلام الورى واستقى من ادمعى

٨ - البحر الرمل

أجزأؤه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ويجوز استعماله مجزؤا. ومثاله من الشعر قول جليلة بنت مرة :
يا ابنة الأقوام إن شئت فلا تعجلى باللوم حتى تسألى
تقطيعه هكذا :

يبتلاق وام إن شئت فلا تعجلى بل لوم حتى تسألى
فاعلاتن فاعلاتن فعلم فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وللرمل عروض ونسبة أضرب :

(١) العروض الأولى محذوفة تصير فاعلاتن فيها فاعلن - وأضرها

ثلاثة :

١ - تام (١) ومثاله قول ابن هانئ الأندلسى :

هل تجيرون محبا من هوى

أو تفكرون أسيرا من صفاد^(٢) ؟

(١) أى لم يدخله شئ من العلل .

(٢) وشذ استعمال هذه العروض الأولى تامة مثل قول ابن المعتز :

اقتلا هوى بصرف عقار واتركا الدهر فما شاء كانا
ان للمكروه لذعة شر فاذا دام على المرء هانا =

٢ - مقصور - تصير فاعلاتن فيه فاعلات وتحول إلى فاعلان -

وبيته :

من رأنا فليحدث نفسه أنه موف على قرن زوال

٣ - مثلها محذوف مثل :

ودع الصبر محب ودعك ذائع من سره ما استودعك

(ب) العروض الثانية مجزوة صحيحة - لم يدخلها تغيير بعد الجزء -

وأضرها ثلاثة (١)

١ - مجزوء مسيغ - تصير فاعلاتن فيه فاعلاتان ، والردف لازم له

ليسهل التقاء الساكنين - ومثاله :

أيها الركب المحبو ن على الأرض المجدون

٢ - مثلها مجزوء صحيح ومثاله :

مقفرات دارسات مثل آيات الزبور

٣ - مجزوء محذوف - تصير فاعلاتن فيه فاعلن - ومثاله :

ما لما قرت به العينان من هذا ثمن

ملاحظات :

١ - أثبت الزجاج لهذا البحر عروضاً ثلاثة محذوفة وأضرها مثلها :

طاف ينبغي نجوة من هلاك فهلك

ليت شعري ضلة أى شيء قتلك

ويحمله غيره على أنه من مشطور المديد أو أن البيتين بيت واحد من

المديد التام المجزوء .

٢ - تدخل المعاقبة بأنواعها الثلاثة - الصدر والعجز والطرفين - في

ومثله :

نور ثغر أو مدام أو ندام

حب سلمى في اكتساب وانتخاب

رب ليل أغمد الأنوار الا

يا خليل اعذراني إني من

ف(١) تشد التشييث في اضرب المجزوء .

هذا البحر . لكن المعاقبة بالطرفين لا تدخل إلا في التفعيلة الثانية أو الخامسة إذا دخلها الشكل .

٣ - يدخل الخبن جميع أعاريض هذا البحر وأضره كما يدخل حشوه ، والكف والشكل يدخلان الحشو ولا يدخلان أعاريضه ولا أضره ..

أما العروض فأحكامها المذكورة تمنع من كفها لأن الأولى محذوفة فليست محلا للكف والثانية الكف فيها مؤد إلى الاجحاف لأنها مجزوءة ، وأما الضرب فلو كف للزم الوقف على متحرك وإذا امتنع الكف فيها امتنع الشكل من باب أولى .

شواهد وصور :

١ - ومن شواهد هذا البحر قصيدة « رثاء » للشاعر أحمد محمود عرفه :

وشعاع في صباح حائر	فقد القيثارة مشبوب الغناء
وجمال غرقت مقلته	ذكريات وبكاء ودماء
وتخيال ملأت آهاته	رحب الأرض وأقطار السماء
وبنين استعبروا من يتم	وقضوا من وله إلا ذماء
وذهول قيل فيه امرأة	مزقت وجهها وقلبا ورجاء
مت فالكون فؤاد واجف	فقد السلوى ، وأعياء العزاء
فتحت أعينه من مدة	ومشى فيه ارتعاش الضعفاء
فإذا الأصداء موتى هجع	وإذا الوحشة أثواب الفضاء

٢ - ومن نماذجه كذلك قصيدة الشمس لحافظ إبراهيم :

لاح منها حاجب للناظرين	فنتسوا بالليل وضاح الجبين
ومحت آيتها آيته	وتبدت فتنة للناظرين
نظر إبراهيم فيها نظرة	فأرى البشك أو ما أضل : اليقين

قال : ذا ربي فلما أفلت ودعا القوم إلى خالقها
رب إن الناس ضلوا وغووا خشعت أبصارهم لما بدت
نظروا آياتها مبصرة نظروا بدر الدجى مرآتها
ثم قالوا كيف لا نعبدها هي أم الأرض في نسبتها
هي أم النار والنور معا هي طلع الروض نورا وجنى
هي موت وحياة للورى صدقوا لكنهم ما علموا
أله لم ينزه ذاته قال إني لا أحب الآفلين
وأتى القوم بسلطان مبين ورأوا في الشمس رأى الخاسرين
وإلى الأذقان خروا ساجدين فعصوا فيها كلام المرسلين
تتجلى فيه حيناً بعد حين هل لها فيما ترى العين قرين؟
هي أم الكون والكون جنين هي أم الريح والماء المعين
هي نشر الورد طيب الياسمين وضلال وهدى للغابرين
أنها خلق سبيل بالسنين عن كسوف؟ بش زعم الجاهلين

٣- ومن نماذج هذا البحر قصيدة « قصة البعث » للشاعر محمود

غنيم :

أى نجم فى سماء العرب صار فى الأفق حديث الشهب؟
أيها التاريخ بالنور اكتب قصة البعث لشعب ونبي
ولد المختار وضاء الجبين

يا له فجرا جديدا ظهرا روت التوراة عنه خبرا
سائل الانجيل ماذا سطرنا عن نبي عربى النسب
يغمر الأرض سناه بعد حين؟

ولده مولد العاقى الفقير حرة تبكى على فقد العشير
فتولته يد المولى القدير واحتفى الرسل به فى موكب
بين حور قاصرات الطرف عين

قلدته الأرض كالدركريم وكريم الدر أغلاه اليتيم
يا لطفل فقد القلب الرحيم ما احتواه في الصبا صدر أب
هز في المهد عروش المالكين

ناشئ لم يقض في اللهو صباه عرف الله ولم يعرف سواه
ما انحنى للآلات يوما أو مناة دانت الحكمة طرا لصبي
من « قريش » لقبوه بالأمين

قلم الإسلام أظفار الطغاة فابتنى للعرب جاها أي جاء
ومضى يبعث في الأرض الحياة فأظل الأرض عصر ذهبي
سائل المأمون عنه والأمين

من رأى شعبا شتيتا من رعاة أصبحت تخنى له الدنيا الجباه
أم في المشرق « كسرى » فغزاه وتحدى « قيصر » في المغرب
ناشرا أعلامه فوق السفين

بدوى علم الدنيا الحضارة اتخذ الانصاف والشورى شعاره
فإذا الدنيا ابتسام ونضارة يتساوى أهلها في الحسب
لم لا والكل من ماء وطن

في سبيل الله أسلاف كرام عرفوا صرح العلا كيف يقام
شيدوا المجد بأشلاء وهام وطلوه بالدم الحر الأبى
لا ينال المجد بالروح ضنين

اجعلوا سيرة « طه » مثلا تزحموا السما بالمنكب
اننا شعب له التوحيد دين

نحن بالحب وبالخير ندين لا نثير الرعب بين الآمين
ارضنا الفيحاء روض وعرين مذهب أكرم به من مذهب
سنة طه إمام المرسلين

شواهد أخرى :

أبو ماضي : جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت .

التيجاني : هذه الذرة كم تحمل في الناس سرا .

وإذا راية مجد رفعت نهض الصلت إليها فحواها^(١)
ليس كل من اراد حاجة ثم جد في طلبها قضاها^(٢)
إن سعدا بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه^(٣)
الحمد والنعمة لك ، والمملك لاشريك لك ، ليك إن المملك لك
أقصدت كسرى وامسى قيصر مغلقا من دونه باب حديد^(٤)
واضححات فارسيات وأدم عربيات^(٥)
لأطرقن حصنهم صباحا وأبركن مبرك النعامه
أبما واش وشى بى فاملأى فاه ترابا
رب ركب قد أناخوا حولنا يشربون الخمر بالماء الزلال
أيام عزى ونفاذ أمرى هى التى أحسبها من عمرى
ليس من جرم ولكن غاظهم شرفى العارض قد سد الأفق
التيجاني بشير :

أنت يا واهب ألحا فى ويا ملهم فنى
إنما اصنع من كر مك صهبائى ودنى
كل من فى الكون يمشى فى حناياه الاله
لان حتى لو مش الذ ر عليه كاد يدميه
يساقتيلا من يده ميتا من كمده

(١) البيت من الرمل دخل الخين جزؤه الأول وكل شطره الثانى - والخين حسن فى الرمل .

(٢) رمل : 'مكفوف جميع أجزاء الحشو ، والكف فى الرمل صالح .

(٣) رمل : مشكول (الشكل : الخين مع الكف) جزؤه الثانى والخامس ، وفيها معاينة بالطرفين ، ووزنها فعلات .

(٤) رمل مقصور الضرب وقد دخله مع القصر الخين أيضا .

(٥) رمل مجزؤ مسبق وقد دخله مع التسيغ الخين أيضا .

الصيرفي :

من هو الراقد في حضرته وجلال الموت رفاف عليه ؟
أيها النفس الشريفة إنما دنياك جيفة
إن هذا الشعر في الشعر ملك سار فهو الشمس والدنيا فلك
يا هلالا قد تجلى في ثياب من حرير

حسبك فيما تبتغيه القوت
ما أكثر القوت لمن يموت

الحسن بن وهب كالغيث في انسكابه
نطنب كيف شئنا فيه ولم نحابه
الشعر صعب وطويل سلمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعمله
زلت به إلى الخضيض قدمه

التيجاني :

ويحي وويح الضلوع من خافق كالقدر
الشابي :
أقبل الصبح يغني للحياة

٩ - البحر السريع

أجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات
ومفعولات عروضه وضربه لا تأتي إلا وقد دخلها التغير ، فهي في
العروض تصير إلى فاعلن أو فعلن ، وفي الضرب لابد فيها من تغيير أيضا ،
لثلا يوقف على متحرك . والسبب في ضرورة التغير في مفعولات ضعفها
بالوتد المفروق للذي أوله لفظ سبب خفيف .

ويستعمل هذا البحر مشطورا ، ولم يستعمل مجزؤا ولا منهوكا لثلا
يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه .

ومثاله :

أنزلني الدهر على حكمه من شامخ عال إلى خفض
وقول الشاعر :

نفسى فداء لبني مازن من شمس في الحرب أبطال
وتقطيعه هكذا :

نفسى فداؤن لبني مازن من شمس فلحر بأب طالى
مستفعلن مفتعلن فاعلن مفتعلن مستفعلن فعلن
أعاريض السريع أربعة واضربه ستة :

(أ) العروض الأولى مطوية مكسوفة^(١)

(حذف رابع مفعولات وسابعه المتحرك فصار مفعلا وتحول إلى فاعلن) .
واضرها ثلاثة .

١ - مطوى موقوف (تصير مفعولات فيه مفعلات وتحول إلى
فاعلن)^(٢) ومثاله :

قد عذب الموت بأفواهنا والموت خير من مقام الدليل
٢ - مثلها مطوى مكسوف ومثاله :

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلوق مستعجم محول
ومثله :

اهبط إلى الأرض فخذ جلمدا ثم ارمهم يا صخر بالجلمد

(١) اجاز بعضهم حين هذه العروض .
(٢) ويلزمه الردف كما يرى ابن عبد ربه .

٣ - اصلم - تصير مفعولات فيه مفعو وتحول إلى فعلن - ومثاله :
قالت ولم تقصد لقول الخنا مهلا لقد ابلغت اسماعى
وقوله :

إن بقلبي روعة كلما أضمر لى قلبك هجرانا
(ب) العروض الثانية : مخبولة مكسوفة ^(١) - تصير مفعولات فيه
فعلا وتحول إلى فعلن - وضربها مثلها
النشر مسك والوجوه دنا نسير وأطراف الاكف غم ^(٢)
(ج) العروض الثالثة : مشطورة موقوفة تصير مفعولات فيها
مفعولات - وهى الضرب ومثالها :

ومتلز مستوحش رث الحال
(د) العروض الرابعة : مشطورة مكسوفة - تصير مفعولات فيها.
مفعولا وتحول إلى مفعولن - ومثاله :

يا صاحبي رحلى أقلا عدلى
وجعل مثل هذا من السريع المشطور المكسوف أولى من جعله من
الرجز المشطور المقطوع ارتكابا للاخف ، لأنه يلزم على جعله من مشطور

(١) الخبل . الخبن مع الطى . والكسف . حذف السابغ المتحرك .
(٢) الصحيح أن البيت من الكامل الأحذ العروض والضرب لأنه من قصيدة للمرقش فى
المفضليات (ص ١١١ وما بعدها) وفيها بعض تفاعيل جاءت على زنة متاعلن ، مثل قوله :
ما ذنبنا فى أن غزا ملك من آل جفنة حازم مرغم
هذا وقد اثبت بعضهم لهذه العروض المخبولة المكسوفة ضربا ثانيا (أصلم على وزن فعلن) وعليه
مضى الكثير ورجحوه ومثاله :

ليس على طول الحياة ندم ومن وراء الموت ما نعلم
ويرى غيرهم أن هذا الضرب هو الضرب المخبول المكسوف (فعلن) ولكنه زوحف بالأضمار فصار
فعلن فليس ضربا آخر بدليل جواز اجتماع النوعين فى قوافى قصيدة واحدة كما فى قصيدة المرقش
(١١١ - ١١٥ مفضليات) ..

الرجز تغييران : حذف السابع وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغيير واحد هو حذف السابع المتحرك وما كان فيه تغيير واحد أولى مما فيه تغييران .

ويلاحظ أن هذه العروض الرابعة إذا كان معها بيت آخر تشبه بعروض الرجز الأولى التامة مع ضربها المقطوع إذا صرع بيتها ، لأن كلا منهما يصير إلى « مستفعلن مستفعلن مفعولن - مرتين » والأولى الحكم عليها بأنها من مشطور السريع ارتكابا للاخف وذلك إذا لم تقم قرينة على أحدهما على أن في حمله على الرجز التزام التصريع المستقيح تكراره في القصيدة الواحدة لأنه إنما يحسن في أولها أو في أثنائها إذا قصد الشاعر الانتقال من مقام إلى آخر .

ويدخل الخبن هذه العروض الرابعة ومثاله :
يا رب قد أخطأت أو نسيت

شواهد وصور

مقالة السوء إلى أهلها أسرع من منحدر سائل
أرد من الأمور ما ينبغي وما تطبيقه وما يستقيم
الصيرفي :

في أبعد الأعماق من نفسي خواطر تهفو إلى حسي
قال لها وهو بها عالم ويحك أمثال طريف قليل
ويلد قطعه عامر وجمل نحره في الطريق

ومن السريع قصيدة « عروبتى » للشاعر هلال ناجى :

كسائل ما الشمس ما صوؤها ما لونها هذا الذى تسألين
فدفقة العطر على طيبها يعجز عنها أبلغ الشعارين
وأنت فى تيهك لو تدركين عروبتى أواه لو تدركين

عروبتى نبع سخي العطاء
هش لها الفلاح رغم العناء
عروبتى أغنية حلوة
وقطع الليل بآهاتها
عروبتى شعر من الأقدمين
هز قلوب العرب الأولين
عروبتى (آى) تحدى الفنا
يشدنا يشد أحفادنا
عروبتى تاريخ أمجادنا
خر على أعتابها دهرنا
عروبتى وشائج من شعور
كانت وكانت وحدة فى المصير
عروبتى ثورة جيل جديد
حياده البناء اس عتيد
عروبتى فكر عميق
يطلع فجر العرب عبر الطريق
عروبتى واقع تاريخنا
الواقع النابع من بيننا
مثلا تغمض جفניה الورود
مثلا يوغل نجم فى الصعود
خذلتنى أحرفى الريا الطروبة
وأنا امتساح آلاء العبروبة
فى مجالينا الحبيبة

ناجى :

يا من غفت والفجر من دارها
قد طرق الباب قتي متعب
عندك قد حط رحال المنى
شعشع فى الأفق أبهى سناه
طال به السير وكلت خطاه
وفى حمى حسنك ألقى عصاه

١٠ - البحر المنسرح

أجزأؤه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
ويدخله النهك (حذف ثلثي البيت) :

ومثله قول الحماسى :

أبعدت من يومك الفرار فما جاوزت حيث انتهى بك القدر
ومثل قول الشاعر :

أطلب ما يطلب الكريم من الر زق لنفسى وأجمل الطلبا
ولم أجد عروة الخلائق الا الدين لما اعتبرت والحسبا
وتقطيع البيت الأخير هكذا :

ولم أجد عرو تلخ لائق ال لد دين لم معتبرت ولحسبا
متفعلن مفعلات مفتعلن مستفعلن مفعلات مفتعلن
للمنسرح ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب :

(١) العروض الأولى صحيحة^(١) : وضرها مطوى^(٢) فيصير

(١) يرى بعض العروضيين أن العروض الأولى لم تأت إلا مطوية وأن البيت السابق مصنوع .

(٢) زعم بعضهم لهذه العروض ضربا ثانيا مقطوعا تصير مستفعلن فيه إلى مفعولن واستحسنه المولدون وأكثرها منه وهو وارد عن العرب قليلا .

ومثاله :

ما هج الشوق من مطوقة قامت على بانة تغنينا
، عليه تاجان فوق مفرقه تاج جلال وتاج إخبارات
ولحسن اتساقه وعذوبته أكثر منه المولدون حتى استعملوه من غير ردف كقوله :
لو كنت يوم الوداع حاضرا وهن يطفين لوعة الوجد
لم تر الا عيون باكية تسفح من مقلة على خد

مستفعلن إلى مفتعلن ومثاله :
أن ابن زيد لازال مستعملا للخير يفشى في مصره العرفا
ومثله :

إلى المفدى ابى يزيد الذى يضل غمر الملوك في ثمده^(١)
(ب) العروض الثانية منهوكة موقوفة وهى الضرب - تصير مفعولات
إلى مفعولات والردف لأزم لها لدفع التقاء الساكنين .
مثل :

صبرا بنى عبد الدار
(ج) العروض الثالثة منهوكة مكسوفة : وهى الضرب تصير مفعولات
فيها إلى مفعولا وتحول إلى مفعولن ، والردف فيها مستحسن .
مثل :

وبل أم سعد سEDA
صرامة وجEDA
وفارسا معEDA
سد به ما سDA^(٢)

(١) يمتنع في العروض الأولى الحبل لأن آخر الجزء الذى قبلها متحرك فلو خيلت العروض لتوالى
خمس حركات وهو ممنوع في الشعر .
ويمتنع في ضربها الخين لانه مطوى فلو خين لحصل الخيل فيجىء المحذور السابق . ويلاحظ أن
مستفعلن ضرب هذه العروض الأولى يجب طيه أو قطعه دون مستفعلن الضرب في أمثال هذا البحر
كالرجز مثلا لأنه هو والسريع والمقتضب إخوة إذ كل واحد منها مركب من مستفعلن مرتين ومفعولات
إلا أن مفعولات عروض في السريع وصدر في المقتضب وحشو في المنسرح والتغيير لازم في ضرب
السريع لما مر (عدم الوقوف على المتحرك) وفي المقتضب لما سأتى فغير ضرب المنسرح أيضا ليساوى
أخويه .

(٢) ويلاحظ أن الطى ممتنع في العروض الثانية والثالثة لقرب الرابع من الوزن المفروق .
ومن ذلك يعلم امتناع الخبل من باب أولى .
ويلاحظ أن المنهوك من الشعر ، إلا عند الأخفش الذى يرى أن المنهوك مطلقا ليس من الشعر .

شواهد لهذا الوزن :

من شواهد هذا البحر قصيدة للشاعر على أحمد باكثير عنوانها « زيارة إلى كسب » :

يا روضة كل ما بها عجب	حياك صوب الغمام يا « كسب »
قفوا ! هنا سؤلکم، هنا الأرب	طريقها ساحر يقول لنا
لانت في رأسه ولا عشب	ما حبكم في أقيرع هرم
لعل شعرا ينمو فيأتشب	يمسح الغيم رأسه عبثا
ما افسدته القرون والحقب !	يا غيم ما أنت مصلح ابدا
ذما ولا ينبغي لى الكذب	استغفر الله ، لا . أريد له
تكاد من ضعف جذرها تثب	ما برحت في قذاله قزع
وهو مقال تشوبه الريب	هذا الذى قاله الطريق لنا
شيخ وقور يحوطه الرهب	فالجبل الأقرع الذى يشير له
كأنهن البنون وهو أب	من دونه اجبل تحف به
فى السن ، دستورهم هو الأدب	فهم وقوف على مراتبهم
وكلهم منصت له طرب	يملى عليهم ضروب حكمته
يثنىهم اللهو عنه واللعب	حاشا فريق الشباب انهمو
حيث يمس الصنوبر الاشب	فى الغاب . . لا يبرحونه ابدا
ألوانه والرمان والعنب	وحيث يزهي التفاح مختلفا
والطعم حلو كأنه الضرب	والتين تشيك عنه خضرته
يلذ منها للشارب النغب	ترى الينايبع ههنا وهنا
يا ما ترى الماء وهو ينسكب	صفاؤها يخذع العيون فلا
كالطفل يعرفك نحوه الحدب	تحنو على النبع من نزارته
وهو هو الدهر دائم سرب	تظنه نافدا لساعته

شواهد ونماذج أخرى :

منازل عفاهن بذى الارا ك كل وابل مسبل هطل^(١)
 إن سميرا أرى عشيرته قد حذبوا دونه وقد أنفوي^(٢)
 وبلد متشابه ستمه قطعه رجل على جملة^(٣)
 لا تهين الفقير علك أن تركع يوما والدهر قد رفعه^(٤)
 عاضت بوصل صدا تريد قتلى عمدا
 اظل يقظان نذكره حتى إذا نمت كان لى حلما
 قاتلى القوم يا خزاع ولا يدخلكمو من قتالهم فشل^(٥)
 أكلما حاربت خزاعة تحدوني كائى لأهمهم جمل
 راحوا بيحيى ولو تطاوعنى الأقدار لم تبتكر ولم ترح
 وإنما أولادنا بيننا أكبادنا تمشى على الأرض
 لا تغبط المرء أن يقال له أمسى فلان لسنه حكما
 برمت بالناس وأخلاقهم فصرت أستأنس بالوحدة

(١) من المنسرح . حشوه مخبون . والخين فيه جائر .

(٢) من المنسرح . حشوه مطوى . والطفى فيه حسن .

(٣) من المنسرح . حشوه مخبول . والخبل فيه قبيح .

(٤) هو من المنسرح وصدره « لا تهى » وزنه فاعلن وأصله مستفعلن فإذا حدث فيها ؟ دخل مستفعلن الخين فصارت متفعلن . وصار أوله على صورة وتد مجموع فدخله الخرم فصار مفعلن وحول إلى فاعلن ودخول الخرم هنا جائز عند بعضهم وممتنع عند الخليل ، وحيث أن يحمل ما هنا على الشذوذ . ويلاحظ أن بعض العروضيين أخطأ بجعل هذا البيت من الخفيف حيث جعلوه هكنا :
 لا تهين الفقير علك أن تر كع يوما والدهر قد رفعه
 وسبب الخطأ :

١ - أن البيت من قصيدة جميع أبياتها من المنسرح ، ومنها :

وصل حبال البعيد ان وصل الجبل واقص القريب إن قطعه

٢ - رواية الجاحظ للبيت : « لأحقرن الفقير » (١٩٣ ج ٣ من البيان والتبيين) ورواية

الحصري . ولا تعادى الفقير » (٢٢٧ ج ٢ زهر الأداب) ورواية المبرد « ولا تهين » (٢٦٠ ج ١ الكامل للمبرد) .

(٥) هذا البيت مثل البيت السابق .

أعندكم من صروف دهر كمو إن الثمانين وبلغتها
 إني إذا لم يكن أخى ثقة يضطرب الخوف والرجاء إذا
 كأن تلك الدموع قطر ندى قد طلب الناس ما بلغت فما
 تالله أنسى مصيبتى أبدا أقسم بالله وآياته
 يموت راعى الضأن فى جهله موتة جالينوس فى طبه
 ينضح فى حافاتها بالأبوال

أهيم بالحسن كما ينبغى وأرحم القبح فأهواه
 من سره العيد فما سرنى بل زاد فى همى وأحزانى
 صفحنا عن بنى ذهل وقلنا القوم اخوان. (١)
 إنا محيوك ياسلمى فحيينا

وإن سقيت كرام الناس فاسقينا (٢)
 لا يركن أحد إلى الاحجام يوم الوغى متخوفا لحام (٣)
 إني وحواء وترك الندى كالعبد إذ قيد احجالة (٤)
 نستوقد النبيل بالخضيض ونصطاد نفوسا بنت على الكرم (٥)
 ليس الجمال بمئزر فاعلم وإن رديت بردا (٦)
 قاتلى القوم يا خزاع ولا يدخلكم من قتالهم فشل (٧)
 قومي همو قتلوا أميم أخى فإذا رميت يصيبني سهمى (٨)
 مهلا بنى عمنا مهلا موالينا لاتنبشوا بيننا ما كان مدفونا (٩)
 اللؤم أكرم من وبر ووالده واللؤم أكرم من وبر وماولدا (١٠)

(١) هزج أوا: .. الوافر (٢) بسيط (٣) كامل (٤) سريع (٥) مسرح

(٦) كامل (٧) منسرح (٨) كامل (٩) بسيط (١٠) بسيط

أبكاني الدهر ويا ربما اضحكني الدهر بما يرضى (١)
ومن تكن الحضارة أعجبتة فأى رجال بادية ترانا (٢)
ما أقرب الناس من رجائي وأبعد الصبر عن بكائي
خلقت من بهجة وطيب إذ خلق الناس من تراب
الصيرفى : يا نغمة رنت فى مسمع الشاعر
إن يحسدونى فإننى غير لائىمهم

قبل من الناس أهلى الفضل قد حسدوا (٣)
أظن الحلم دل على قومى وقد يستجهل الرجل الحليم (٤)
إنى أبى الله إن أموت وفى صدرى هم كأنه جبل (٥)
ولا تبقى صروف الدهر انسانا على حال (٦)
بعكاظ يعشى الناظرين إذا هموا لمحو شعاعه (٧)
وكيف يلام محزون كبير فاته ولده (٨)
كل شىء قاتل حين تلقى أجلك (٩)
كنت الضنين بمن أصبت به وسلوت حين تقادم الأمر (١٠)
مضوا لا يريدون الرواح وغالهم
من الدهر أسباب جرين على قدر (١١)

أبعدت من يومك الفرار فما
جاوزن حيث انتهى بك القدر (١٢)
أبكى لعبد الله إذ حثت قبيل الصبح ناره (١٣)
إن شواء ونشوة وخيب البازل الأمون (١٤)
قد كان صرم فى الممات لنا فعجلت قبل الموت بالصرم (١٥)
منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا (١٦)
اخوتى لاتبععدوا ابدا والردى والله إن بعدوا (١٧)

(١) س ع (٢) وافر .

(٣) بسيط (٤) وافر (٥) منسرح (٦) مزج (٧) كامل (٨) وافر

(٩) سبق ذكر الخلاف فيه (١٠) كامل (١١) طويل (١٢) منسرح

(١٣) كامل (١٤) بسيط (١٥) كامل (١٦) طويل (١٧) للمديد .

١١ - البحر الخفيف

أجزاؤه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
ويدخله الجزء

ومثال الخفيف قول المتنبي :

عش عزيزا أومت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود
وتقطيعه هكذا :

عش عزيزن أومت وأن تكرمين بين طعنل قنا وخف قلبنودى
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
وأعاريضه ثلاثة وأضره خمسة :

(١) العروض الأولى صحيحة^(١) : ولها ضربان :

١ - صحيح مثلها :

عمرت للسرور دهرا فصارت للتعزى ربا عنهم، والتأسى^(٢)

(١) أى سائلة من العلل .

(٢) يدخل هذا الضرب التشيع جوازا ، ولا يدخل العروض إلا إذا صرع البيت وإلا فدخله فيها ضرورة .

والتشيع تغيير فاعلاتن إلى زنة مفعولن وفى هذا آراء :

١ - أن هذا التغيير بحذف العين من فاعلاتن فتصير فالاتن وتحول إلى مفعولن .

٢ - حذف اللام فتصير فاعاتن وتحول إلى مفعولن .

٣ - حذف الألف وتسكين اللام وذلك على القطع فتصير فاعلتن وتحول إلى مفعولن .

٤ - حين فاعلاتن فتصير فعاتن ثم إضمارها فتصير فعاتن وتحول إلى مفعولن .. وأولى هذه الآراء هو الأول لأنه أخفها عملا. ورجحه كثيرون . هذا والتشيع علة جارية مجرى الزحاف فى عدم اللزوم ، ومثاله :

دمرت آثار الحضارة ظلما قتل العلم بانيا هداما
جسدوها وحولوا الحرب سلما وقوى الذرة اجعلوها سلاما
(هداما = مفعولن)

والمعاقبة بالطرفين تدخل في الخفيف الجزء الثاني والثالث والرابع والخامس وفي الرمل الجزء الثاني والخامس وفي المديد أول عجزه فقط . ومنع الاخفش المعاقبة بين نون فاعلاتن وسين مستفعل لن بعدها ، فأجاز اجتماع كف تلك وخبن هذه ، وادعى أن ذلك مذهب الخليل ، واختاره البعض .

شواهد ومثل

الشابي :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد
نحن نمشي وحولنا هذه ، الاكوان تمشي لكن لأية غاية
شوق :

جمعتنا فأحسن	ساعة تفضل العمر
غير مجد في ملتي واعتقادي	نوح بالك ولا ترنم شادي
حسبك الفكر؛ ثروة	فهو ذخري على الحقب
وفؤادي كعهده لسليمي	بهوى لم يحل ولم يتغير ^(١)
والمنايا من بين سار وغاد	كل حي في حبلها علق ^(٢)
ياعبير ما تظهر من هواك	أو تجن يستكثر حين يبدو ^(٣)
صرمتك اسماء بعد وصاها	فأصبحت مكتئبا حزينا ^(٤)
أيها اللائمون ماذا عليكم	أن تعيشوا وأن أموت بدائي
ليت من شفى هواه رأى	زفرات الهوى على كبدي

(١) خفيف محبوبون حشوه - والخبين فيه حسن .

(٢) خفيف محبوبون ضربه المحذوف .

(٣) خفيف مكفوف حشوه وعروضه - والكف حذف السابع الساكن وهو في الخفيف جائز .

(٤) خفيف مشكوف جزؤه الأول والثالث والخامس .. والشكل : الخبن مع الكف - وهو في

الخفيف قبيح .

حسن كامل الصيرفي :

ابسمى للصباح فهو مفتي السباح
الصيرفي :

هدأ الموج فاسبحي وسجا البحر فامرحي
التيجاني :

وعبدناك يا جمال وصغنا لك أنفاسنا هياما وجبا

١٢ - البحر المضارع

أجزأؤه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن
مجزؤ وجوبا .

وله عروض واحدة صحيحة : مع الجزء وضربها مثلها :
دعاني إلى سعادا دواعي هوى سعادا
تقطيعه هكذا :

دعاني إلى سعادا دواعي هوى سعادا
مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن
فالجزء الأول والثالث مكفوفان بحذف السابغ الساكن منهما .

ملاحظات :

١ - بين ياء مفاعيلن ونونها في بحر المضارع - سواء كانت مفاعيلن أول
الشطر الأول أو أول الشطر الثاني فيه : - المراقبة :

فلا تثبت الياء والنون معا ولا يحذفان معابلا لا بد من حذف احدهما
وبقاء الأخرى ففي البيت السابق حذفت النون وبقيت الياء .

فالمراقبة في هذا البحر تأتي في الجزء الأول والثالث منه وهي واجبة عند
كثير من العروضيين فيها ، بل قيل إن وجوب المراقبة في المضارع محل
اجماع ، ولذا يدخل هذا البحر من الزحاف القبض والكف على البدل عند
القائلين بوجوب المراقبة في المضارع .

وزعم بعض العروضيين أنه يجوز في هذا البحر ترك المراقبة وانشدوا على سلامة مفاعيلن فيه من القبض والكف :

بنو سعد خير قوم لجارات أو معان
والصحيح أنه لا حجة فيه لأن قائله مولد . كما انشدوا على اجتماع
القبض والكف فيه معا :

أشأقك طيف مامه بمكة أو حمامه^(١)
مفاعل فاع لاتن مفاعل فاعل لاتن
ولا حجة لهم في هذا البيت لجواز أن يكون من مشكول المجتث ويكون
وزنه هكذا :

متفع ل فاعلاتن متفع ل فاعلاتن
أو من العروض المجزوءة المقطوفة التي حكاها الأخفش للوافر ويكون
وزنه هكذا :

أشأقك طيف مامه بمكة أو حمامه
مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن
٢- يدخل الخرم مفاعيلن في المضارع . وستأتى مثل ذلك في
التطبيقات :

٣- فاع لاتن العروض لا يجوز فيها إلا الكف ، وفاع لاتن الضرب لا
يجوز فيها شيء أصلا .

٤- الذى أورد شواهد هذا البحر هو الخليل ، وانكر الأخفش أن
يكون من كلام العرب ، وقال الزجاج : ورد قليلا حتى أنه لا يوجد منه
لعربى قصيدة .

(١) ومثله

فؤادك من صفاء وعقلك من ذكاء
وزنه : مفاعل فاعلاتن - فهو مضارع لم تدخله المراقبة مع وجوبها فيه وهذا مما يرجع حمله على غيره
مثل الوافر (والعروضة مجزوءة مقطوفة) أو المجتث (المشكول) .

شواهد ونماذج

ابن عبد ربه :

أرى للصبأ وداعا وما يذكر اجتماعا
وقد رأيت الرجال فما أرى مثل زيد^(١)
سوف أهدى لسلمي ثناء على ثناء^(٢)
إن تدن منه شبرا يقربك منه باعا^(٣)
بنو الوادى خير قوم لأجد خالدا^(٤)
أبيت والعشق قيدي ورقعة الأرض حبسى^(٥)
وقلبه من حديد وطرفه من سقام^(٦)
صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جيس
سلام على الديار سلام على الحبيب

(١) مضارع مقبوض خزؤه الأول والثالث ، والعروض مكفوفة والضرب سالم من القبض والكف .

(٢) تقطيعه هكذا : سوف أهد (فاعلن) - دى لسلمى (فاع لاتن) ثناء - (مفاعيل) - لى ثنائى (فاع لاتن) فهو من المصارع .

فالجزء الأولى « فاعلن » أصله مفاعيلن - دخله الخرم فصار فاعيلن ، ثم قبض فصار فاعلن . والخرم مع القبض فى مفاعيلن يسمى شترا : ولا يأتى الخرم وحده فى المضارع كما لو قلنا : منصور جاء يهذى يقول لات فرار

وسبب ذلك أنه لابد مع الخرم من القبض أو الكف - لوجب أحدهما فى مفاعيلن هنا - فتصير مفاعيلن إذا خرمت مع القبض « فاعلن » ، وإذا خرمت مع الكف « فاعيل » فالمضارع لا يجوز فيه الخرم وحده إلا مع القبض أو الكف لعل المراقبة .

(٣) ان تدن فاعيل أو مفعول وأصلها مفاعيلن خرم فصار فاعيلن ثم كف فصار « فاعيل » و« يقربك » وزنها مفاعيل . فالبيت من المضارع الذى خرم وكف صدره واجتماع الخرم مع الكف فى مفاعيلن يسمى خربا .

(٤) مضارع خال من المراقبة مع وجوبها فيه .

(٥) وزنه : « مفاعلن فاع لاتن » مرتين . فيكون من المضارع المقبوض صدره وأول عجزه أو وزنه : « متفع لن فاعلاتن مرتين فيكون من المجث المحبون على ما سياتى (٦) هو مثل البيت السابق .

يا حريصا على الغنى	قاعدا بالمراسد
وقد ترى مثل هند	ولا ترى مثل ليلي
وإذا لم يكن من الموت بد	فن العجز أن تموت جانا
وحسبك من زياد	مواهب كالشموس
بلادنا في كفاح	وواديك في ازدهار
ما ابالي إذا النوى قربتكم	فدنوتم من حل أو من سارا
يا هلالا يدعى ابوه هلالا	جل باريك في الورى وتعالى
ذل من يغبط الدليل بعيش	رب عيش اخف منه الحام
فإن تدن منه شبرا	يقربك منه باعا
عتب ما للخيال	خبريني ومـا لى ^(١)
أبيت والعشق قيدي	ورقة الأرض حبسى ^(٢)

١٣- البحر المقتضب

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن
مجزوء وجوبا .

وله عروض واحدة : مطوية مع الجزء وضربها مثلها ، فيكون البيت
هكذا :

مفعولات مفتعلن مفتعلن مفعولات مفتعلن
ومثاله : حف كأسها الحب فهي فضة ذهب .
إلا أن مفعولات هنا دخلها الطى أيضا فصارت مفعلات
ومثله أيضا :

أقبلت فلاح لها عارضان كالشبح

(١) مضارع .

(٢) مضارع أو مجتث .

تقطيعه هكذا :

أقبلت ف لاح لها عارضان كئشبحى
مفعلات مفععلن مفعلات مفععلن

ملاحظات :

١ - طى العروض والضرب فى هذا البحر واجب . وحكى البعض سلامتها من الطى وهو شاذ .

٢ - مفعولات فى هذا البحر - سواء أكانت أول الصدر أو أول العجز - يدخلها من الزحاف الخبن والطفى على البدل عند القائلين بوجوب المراقبة هنا فى هذا البحر فتكون المراقبة بين فاء مفعولات وواوها، والبيت السابق شاهد على مجيئها بحذف الواو لدخول الطى فى التفعيلة ، ومثال مجيئ المراقبة بالخبن بحذف الفاء قوله :

أنا مبشرنا بالبيان والنذر
تقطيعه هكذا :

أنا م بشرنا ببيان وننذر
مفعولات مفععلن مفعلات مفععلن
فففعولات الأولى دخلها الخبن وهو الشاهد ، أما الثانية فقد دخلها الطى كالبيت الذى قبله .

وحكى البعض سلامة مفعولات من المراقبة فى هذا البيت وانشد :

لأدعوك من بعد بل أدعوك من كئش
٣ - انكر الاخفش - على ما رواه الدمامينى - أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يسمع منهم شئ منها ، وهذا مردود بنقل الخليل . وقال الزجاج : هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربى وإنما يروى البيت والبيتان .

ولعل مراد الاخفش انكاركثرهما عند العرب وعدم سماع شىء منهما
بكثرة عنهم وحيثند يرجع إلى ما قاله الزجاج من القلة . وهذا التأويل وإن
كان بعيدا من كلامه لكنه مقبول هنا ، ويؤيده نقل كثير من العلماء أن
الأبجر عند الأخفش ستة عشر بحرا لا أربعة عشر ومن هؤلاء الدماميني
نفسه .

أمثله وشواهد .

بالبعاد تجزئني يا غزال يبرين
حامل الهوى تعب يستخفه الطرب
الدموع هاطلة والضلوع تلتهب
إن للفرام يدا مسنى بها العطب

١٤- البحر المجتث

أجزاؤه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن
مجزوء وجوبا فيصير :

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
ومثاله قول ابن خفاجة الاندلسي :

يا ليل وجد بنجد أما لطيفك مسرى؟
وما لدمعى طليقا وأنجم الليل أسرى؟
وتقطيع البيت الأول هكذا :

يا ليل وج دن بنجدن أما لطفى فك مسرى
مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
٢- للمجتث عروض واحدة صحيحة :

مع الجزء ، وضربها مثلها مجزوء صحيح

ومثاله :

البَطْنُ منها خَمِيصٌ والوجه مثل الهلال
ملاحظات :

١ - يدخل التشعيث عند الاكثرين جوازا في ضرب المجتث ، فتصير
فاعلاتن فيه إلى مفعولن ، ويدخل التشعيث العروض إذا كانت مصرعة
وشذ دخوله العروض في غير التصريع .

ومثال تشعيث الضرب :

لم لا يعى ما أقول ذا السيد المأمول
والتشعيث علة جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم .

٢ - يمتنع كف ضرب هذا البحر لاستلزامه الوقف على متحرك ، ومن
باب أولى امتناع الشكل .

شواهد وصور

ولو علقت بسلمى علمت أن ستموت^(١)
ما كان عطاؤهن إلا ععدة ضمارا^(٢)
أولسئك خير قوم إذا ذكر الخيار^(٣)

(١) مجتث جميع اجزائه مخبونة .

ووزنه : متفع لن فعلاتن متفع لن فعلاتن
ففيه معاقبة بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن في الصدر وأول العجز ، وهي معاقبة بالصدر ولا
يرى الاخفش المعاقبة في أول الشطر الثاني هنا .

(٢) مجتث جميع أجزائه مكفوفة الا الضرب ، ووزنه :

ما كان ع .طاؤهن الا ععد تـضمـارا
مستفع ل فاعلات مستفع ل فاعلاتن
ففيه معاقبة بين نون مستفع ل وألف فاعلاتن بعد - معاقبة بالعجز حذفت نون مستفع لن وبقيت
ألف فاعلاتن في الصدر والعجز .

(٣) مجتث . جزؤه الأول والثالث مشكولان (الشكل / الخين مع الكف) . ووزنه هكذا : =

ومن بحر المجتث قصيدة شاطيء التوبة لمحمود حسن اسماعيل ، ومنها :

وشاطيء في يديه	كفارة للخطايا
ذهبت يوما إليه	بأدمعى وشفّايا
وبالمعاصي اللواتي	دفتها في حشايا
وبالذنوب اللواتي	صحبتها في سرايا
ورحت ألقى لبيديها	تبتلى وهدايا
فصرت قبرا غريبا	تناهشته المنايا
زفوا عليه غصونا	منضرات صبايا
وحملوه طيورا	لقنتها من غنايا
وصرت بعض صلاة	تضم بعض الخطايا
وتوبة في خطاها	تمشى الذنوب عرايا
كأنها من خفاء	للاثم صارت مطايا
أو أنها من رياء	أضحت لديه مرايا
ذهبت يوما ونفسي	جرحة تتعالي
وللمعاصي عواء	مدمدم في الحنايا
كأنه صوت ذئب	تغافلته العشايا

شاعر :

وأهيف قام يسقى	والسكر يعطف قده
فكاد يشرب نفسي	وكدت أشرب خده
على الديار القفار	والنوى والأحجار
تظل عيناك تبكى	بواكف مـدـرار

= الألائك خير قومي إذا ذلك رنجيــــــــــــــــارو
متنع ل فاعلاتن متفع ل فاعلاتن

وفي البيت في جزئه الثالث « إذا ذلك » معاقبة بالطرفين ، حذفت السين لسلامة نون فاعلاتن قبله ، وحذفت نونه لسلامة ألف فاعلاتن بعده . أما الجزء الأول فليس فيه معاقبة بالطرفين لأنه ليس قبله سبب تتم المعاقبة فيه .

شاعر :

أَيْمَنَ الْحَمَى عَرَبَ لِي بِرَبْعِهِم أَرْبَ
كَلِمًا ذَكَرْتَهُمُ هَزَنِي لَهْمَ طَرْبَ
لَا تَأْمَنَ الدَّهْرَ وَالْبَسَ لِكُلِّ حَالٍ لَبُوسًا
لَا أَرْكَبُ الْبَحْرَ أَخْشَى عَلَى مِنْهُ الْمَعَاظِبَ
الْدُمُوعَ هَاطِلَةً وَالضَّلُوعَ تَلْتَهَبَ
لَا وَالَّذِي شَقَّ خُمُسِي مَا غَيْرَ وَجْهَكَ شَمْسِي
بِالْبُعَادِ تَجْزِينِي يَا غِزَالَ يَبْرِينِ
هَلْ لِدَاكَ مِنْ سَبَبٍ أَمْ تَرِيدُ تَوْدِينِي
وَشَادَنَ ذِي دَلَالٍ مَعْصَبَ بِالْجَلَالِ
الصَّيْرِفَى :

صَدَى وَنُورٍ وَدَمَعٍ شَعَرَ لَهُ الْقَلْبُ نَبْعَ
مَازِيْفَتِهِ يَرَاعُ وَلَا تَخْطَاهُ طَبْعَ
عَزِيزِ ابَاظَةِ فِي رَوَايَةِ الْعَبَّاسَةِ :

بَيْنَ الْجَوَانِحِ قَلْبٌ مَسْدَلُهُ بِكَ صَبَّ
١٥ - الْبَحْرُ الْمُتْقَارِبُ^(١)

أجزاءه :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَيَأْتِي مَجْزُوءًا .

ومثاله :

أَكْذَبَ نَفْسِي بَأْنَ قَدْ سَخَطْتَ وَمَا كُنْتُ أَعْهَدُ ظَنِّي كَذُوبًا
وَلَوْ لَمْ تَكُنْ سَاخِطًا لَمْ أَكُنْ أَذْمَ الزَّمَانَ وَأَشْكُو الْخَطُوبَا
أَرَأَيْتَ رَأْيَكَ حَتَّى يَصْحَ وَانْظُرْ عِطْفَكَ حَتَّى يَثُوبَا

(١) بفتح الراء وهو المسموع . ويكسرهما وهو ظاهر .

وتقطيع البيت الأخير هكذا :

أراق برأى كحتى يصح وانظرا رعطف كحتى يثوبا
فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل فعل
وللمتقارب عروضان وستة أضرب :
(أ) الأولى صحيحة^(١) : واضربها أربعة :

١ - صحيح مثلها^(٢) ومثله قول الخطيئة :

تحنن على هداك المليك فإن لكل مقام مقالا
٢ - مقصور تصير فعولن فيه إلى فعول - والردف لازم له ومثاله :
بنى النيل هبوا بنى النيل سيروا فما العيش إلا العلا والفخار
ومثله :

وطعم الهوان كطعم المنون ويأبى الهوان كرام الرجال
٣ - محذوف - تصير فعولن فيه إلى فعو وتحول إلى فعل . مثل :
أتوب إليك من السيئات وأستغفر الله من فعلتي
٤ - ابر - تصير فعولن فيه إلى فع بحذف السبب الخفيف (لن) ثم
تحذف الواو مع اسكان العين على سبيل القطع فتصير فع - ومثله :
خليلي عوجا على رسم دار خلت من سليمى ومن مية
ومثله :

فقد يكتم المرء أسرارہ فتظهر في بعض أشعاره
(ب) العروض الثانية^(٣) : مجزؤة محذوفة . ولها ضربان .

(١) ويجوز دخول الحذف في هذه العروض - أى حذف السبب الخفيف - في بيت من القصيد . وتركه في آخر منها وذلك لأن الحذف هنا من العلل الجارية مجرى الزحاف - وستأق مثل له . ويجوز بعضهم في هذه العروض القصير فتصير فعولن فيها فعول ، وجعله هنا من العلل الجارية مجرى الزحاف .
(٢) أى سالم من التغيير .

(٣) جوز بعضهم في هذه العروض القطع وجعله هنا علة جارية مجرى الزحاف .

١ - مثلها ، وبيته :

وكم لي على بلدتي بكاء ومستعبر
ومثله :

أمن دمنة أقفرت لسلمى بذات الغضا
٢ - مجزؤ أبتّر ومثاله :

تعفف ولا تبتئس فما يقض يأتىكا
ملاحظات :

١ - يدخل القبض حشو هذا البيت وعروضه ولا يدخل الضرب

٢ - وردت العروض الثانية المجزؤة المحذوفة مع ضربها الأول
المحذوف ، ولم ترد عروض مجزؤة بلا حذف ويكون ضربها مجزؤة لا حذف
فيه .

شواهد

أفاد فجاد وساد فقاد وقال فزاد وعاد فأفضل^(١)
لولا خداهش أخذت جبالا ت سعد ولم أعطه ماعليها^(٢)
قلت سدادا لمن جاءنى فأحسن قولا وأحسن رأيا^(٣)
الصيرفى :
أنا الروض لكن انكرتنى بلابله أنا الغصن الكز باعدتنى بلابله^(٤)

(١) متقارب جميع أجزائه مقبوض ماعدا الضرب. والقبض فى المتقارب جائز الا فى الجزئين
الواقعين قبل الضربين الأبتريين فيمتنع فيها القبض عند التحليل ، واجازته فيها الأخفش والزجاج .
(٢) متقارب جزؤه الأول « لولا » ووزنه غعلن وأصله فعولن خرم بمحذف أوله فصار « عولن »
وحول إلى فعلن .

(٣) متقارب جزؤه الأول « قلت » ووزنه فعل ، وأصله فعولن خرم فصار عولن ثم قبض فصار
عول وحول إلى « فعل » .
(٤) من بحر الطويل .

التيجاني بشير :
أحبك حتى تبيد السماء ويبتلع النيرات الأبد
فذكرى تجئ وأخرى تمر وليل تقضى وفجر ألم
الشابي :
إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

١٦ - البحر المتدارك^(١)

أجزأؤه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
ويدخله الجزء . ومثاله :

ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده
وللمتدارك عروضان وأربعة أضرب :

(١) العروض الأولى تامة : وضربها مثلها :

جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان ما كان من عامر

(ب) العروض الثانية مجزأة صحيحة^(٢) واضربها ثلاثة :

١ - مجزوء مخبون مرفل - تصير فاعلن فيه إلى فعلاتن .

ومثاله :

دار سعدى بشحر عمان قد كساها البلي الملوآن^(٣)

٢ - مجزؤ مزال ويلزمه الردف لالتقاء الساكتين فتصير فاعلن فيه

فاعلات - وبيته :

(١) بفتح الراء لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور .
ويكسرهما لأنه تدارك المتقارب أى التحق به .

ويسمى : المتدارك والمخترع والمتسق والخيب وركض الخيل وضرب الناقوس كما يقولون . وسبق ذكر
سبب ترك الخليل له .

(٢) وجزؤها شاذ .

(٣) والعروض - مثل الضرب على سبيل التصريح - وهو جعل العروض مثل الضرب . وقد
أسكن بعضهم النون في العروض والضرب على أن البيت مصرع مزال .

هذه دراهم أقفرت أم زبور محتها الدهور

٣ - مثلها مجزؤ صحيح :

قف على دراهم وابكين بين أطلالها والدمن

ملاحظات :

١ - الخين في هذا البحر حسن . وييته :

كرة ضربت بصوالجة فتلقفها رجل رجل

٢ - والقطع في حشوه وفي عروضه وضربه جائز . وهو في الحشو شاذ لأنه علة والعلل لا تدخل الحشو بل العروض والضرب ، فدخوله الحشو هنا خاص بهذا البحر . وييته :

مالى مال إلا درهم أو برذوني ذاك الأدهم^(١)

٣ - وقد اجتمع الخين والقطع في هذا البحر فحل أحدهما في جزء والثاني في جزء منه . ومثاله :

زمت ابل للبين ضحى في غور تهامة قد سلخوا
ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده ؟

٤ - زاد الزمخشري لمثمن هذا البحر عروضين :

(أ) مخبونة وضربها مثلها (فعلن) .

(ب) مشعثة وضربها مثلها (فعلن) .

٥ - حكم بشذوذ هذا البحر سالما وأن المطرد استعماله مخبونا ، وبشذوذ ورود عروضه الثانية المجزوءة بأضربها الثلاثة .

(١) ففاعلن تصير بالقطع فاعل وتحول إلى فعلن .

وعلى أى حال ففي صيرورة فاعلن إلى فعلن آراء:

١ - حذف نون فاعلن واسكنت اللام على سبيل القطع وهو رأى القنائى .

٢ - حذف العين فصارت فالن وحولت إلى فعلن .

٣ - حذف اللام فصارت فاعن وحولت فعلن .

٤ - خين فاعلن فصار فعلن ثم أضمر فصار فعلن .

وبعضهم يسمى صيرورة فاعلن إلى فعلن تشعيثا ويفرض أننا حذفنا أول الوند المجموع من فاعلن

(وهو العين) .

شواهد ومثل

تبارك الذى خلق من مضغة ومن علق
يادمعة فى الوجود حائرة
أذبت من خمر روحى على يديه وثغره
يرق سحر الكون فى ثغره
يقتر عيسى على نفسه
إن الدنيا قد غرتنا
متدارك :

جليلة رضا :

أمنّاها أمنّاها
مضناك جفاه مرقده
رغم التهديدات المرة
وبكاه ورحم عوده
متقارب :

إذا ما نوى فعل أكرومة
تجاوز من فعله ما نوى
متدارك :

ولقد أسرفت على نفسى
والرحمة تطمع من يشا
متقارب :

وأعلم أنى إذا ما إعتذرت
إليك أراذ اعتذارى إعتذار
مجتث :

حافظ إبراهيم :

عهد سما الشعر فيه
إلى مجال الشموس
مجتث :

التيجاني :

ملأت روحى وصور ت فى مكان حسى

ياأخت مصر وتفديك في المكارة مصر
حيا شبابك فيض من الرخاء ويسر
متقارب :

لا تتأري من فؤادي كفى بدمعي ثارا
مجتث :

آمنت بالحسن بردا وبالصبابة ثارا
لا تتأري من فؤادي كفى بدمعي ثارا
رمل :

ومن شواهد الرمل قصيدة « رثاء » للشاعر أحمد محمود عرفه :
وشعاع في صباح حائر فقد القيثار مشبوب الغناء
وجمال غرقت مقلته ذكريات وبكاء ودماء
وخيال ملأت آهاته رجب الأرض وأقطار السماء
وبنين استعبروا من يتم وقضوا من وله إلا ذماء
وذهل قيل فيه امرأة مزقت وجهها وقلبا ورجاء
مت فالكون فؤاد واجف فقد السلوى وأعياء العزاء
فتحت أعينه من مدة ومشى فيه ارتعاش الضعفاء
وأصاخ السمع يعروه الأسى عله يأتيه رفاف الحذاء
فاذا الأصداء موتى هجع وإذا الوحشة أثواب الفضاء
ومن نماذجه كذلك قصيدة الشمس لحافظ إبراهيم :
لاح منها حاجب للناظرين فنسوا بالليل وضاح الجبين
وقد مضت من قبل :

ومن نماذج هذا البحر كذلك قصيدة « قصة البعث » للشاعر محمود غنيم :
أى نجم في سماء العرب صار في الأفق حديث الشهب ؟
أيها التاريخ بالنور اكتب قصة البعث لشعب ونبي
ولد المختار وضاء الجبين

يا له فجرا جديدا ظهرا روت التوراة عنه خبرا
سائل الانجيل ماذا سطرنا عن نبي عرني النسب
يغمر الأرض سناه بعد حين؟

ولدته مولد العافي الفقير حرة تبكى على فقد العشير
فتولته يد المولى القدير واحتنى الرسل به في موكب
بين حور قاصرات الطرف عين

قلدته الأرض كالدركريم وكريم الدر أغلاه اليتيم
يا لطفل فقد القلب الرحيم ما احتواه في الصبا صدر أب
هز في المهدي عروش المالكين

ناشئ لم يقض في اللهو صباه عرف الله ولم يعرف سواه
ما انحنى للاث يوما أو مناة دانت الحكمة طرا لصبي
من « قريش » لقبوه بالأمين

هل رأت مكة في يوم الحجز وعيون القوم ترمي بالشرر
كيف ثارت فتنة بين الأسر ثم ساد الحلم بعد الغضب
حين مد للثوب « طه » باليمين؟

أيها الناسك في غار حراء أرهف السمع رويدا للنداء
هاتف من عند رب العرش جاء يالصوت من وراء السحب
هتف « اقرأ » باسم رب العالمين

حدث الفانين عن دار البقاء وانشر العطف وبشر بالأخاء
واتل فوق الأرض آيات السماء من كتاب ليس مثل الكتب
فيه نور وهدى للمتقين

ريح أهل الشرك عباد الصنم إن دعوا للحق لا ذوا بالصنم
ساوموا المختار في الله فلم يرض بالجاه ولا بالنسب
إنما الزهد شعار المصلحين

رب عبد فى سبيل الله قد فقد المال وضحى بالولد
كلما سيم الأذى قال :أحد صهروا جثمانه فى اللهب
فوقى جثمانه برد اليقين

خاب جمع بالرسول ائتمروا ولن أرسله عين ترى
نثر الترب عليهم وانبرى فإذا ابصارهم فى حجب
ما الذى أعشى عيون المشركين؟

سائل « الصديق » ماذا روعه واله العرش فى الغار معه؟
فضله - سبحانه - ما أوسع حله ركب المصطفى فى « يثرب »
فتلقوه لقاء الفاتحين

لح علينا من ثنيات الوداع وادعنا للحق يا أكرم داع
أيها المبعوث بالأمر المطاع ثب بنا فوق الرواسى ثب
وخض البحر نخضه أجمعين

هتف « الخزرج والأوس » معا وعلى حب الرسول اجتمعا
ماهم صفا وكانوا شيعا؟ أذهب الاسلام ما لم يذهب
قدم العهد من الحقد الدفين

والتقى الجمعان فى « بدر » فما ثبت الله لباغ قدما
أرأيت الشرك كيف انهزما من بسيف الله يضرب يغلب
ولن ينصره النصر المبين

حدثنى يا « بدر » عن صيد كرامة طلبوا الموت ففازوا بالحياة
لم تزل سيرتهم بعد الممات قصص الدهر ونجوى الحقب
ولها فى مسمع الدنيا رنين

قلم الإسلام أظفار الطغاة فابتنى للعرب جاها أى جاه
ومضى يبعث فى الأرض الحياة فأظل الأرض عصر ذهبي
سائل المأمون عنه والأمين

من رأى شعبا شتيتا من رعاة أصبحت تحنى له الدنيا الجباه
أم في المشرق «كسرى» فغزاه وتحدى «قيصرا» في المغرب
ناشرا أعلامه فوق السفين
بدوى علم الدنيا الحضارة اتخذ الانصاف والشورى شعاره
فلذا الدنيا ابتسام ونضارة يتساوى أهلها في الحسب
لم لا والكل من ماء وطن؟
في سبيل الله أسلاف كرام عرفوا صرح العلا كيف يقام
شيدوا المجد بأشلاء وهام وطلوه بالدم الحر الأبي
لا ينال المجد بالروح ضنين
يا بني العرب وأشبال الألى فسروا معنى التآخى للملا
اجعلوا سيرة «طه» مثلا ترحموا نجم السما بالمنكب
إننا شعب له التوحيد دين
نحن بالحب وبالخير ندين لا نثير الرعب بين الآمنين
أرضنا الفيحاء روض وعرين مذهب اكرم به من مذهب
سنه طه امام المرسلين

قصائد على البحور

١ - الدمعة الخرساء

للشاعر إيليا أبى ماضى - من الكامل

سمعت عويل النائحات عشية فى الحى.. يبتعث الأسى ويشير
يكيّن فى جنح الظلام صبية إن البكاء على الشباب مرير
فتجهمت وتلفتت مرتاعة كالظبي أيقن أنه مأسور
وتحيرت فى مقلتيها دمعة خرساء لا تهمل وليس تغور
فكأنها بطل تكتفه العدى بسيوفهم وحسامه مكسور
وجمت فأمسى كل شئ واجبا النور والإظلال والديجور
الكون أجمع ذاهل لذهولها حتى كأن الأرض ليس تدور
لا شئ مما حولنا وأمامنا حسن لديها.. والجمال كثير
سكن الغدير كأنما التحف الثرى وسها النسيم كأنه مذعور
وكانما الفلك المنور بلقع والأنجم الزهراء فيه قبور
كانت تمازحنى وتضحك فاتهى دور المزاح فضحكها تفكير
قالت وقد سلخ ابتسامتها الأسى صدق الذى قال: «الحياة غرور»
أكذا نموت وتنقضى أحلامنا فى لحظة وإلى التراب نصير
وتموج ديدان الثرى فى أكبد كانت تموج بها المنى وتمور؟
خير إذن منا الألى لم يولدوا ومن الأنام جلامد وصخور
ومن العيون مكاحل ومراد ومن الشفاء مساحق وذرود
ومن القلوب الخافقات صباة قصب لوقع الريح فيه صغير!..
وتوقفت.. فشعرت بعد حديثها أن الوجود مشوه مبتور
الصيف ينفث حره من حولنا وأنا أحس كأننى مقرر
سأقت إلى نفسي الشكوك ونغصت ليلى.. وليس مع الشكوك سرور

وخشيت أن يغدو مع الريب الهوى
 كالرسم لا عطر وفيه زهور
 وكدمية المثال حسن رائع
 ملئ العيون وليس ثم شعور
 فأجبتها : لتكن لديدان الثرى
 أجسامنا إن الجسوم قشور
 لا تجزعى ! فالموت ليس يضيرنا
 فلنا إياب بعده ونشور
 إنا سنبقى بعد أن يمضى الورى
 ويزول هذا العالم المنظور
 فالحب نور خالد متجدد
 لا ينطوى الا ليسطع نور
 وبنو الهوى أحلامهم ورؤاهم
 لا أعين ومراشف ونحور !
 فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها
 وخلا الدجى منا وفيه بدور
 فسترجعين خميلة معطارة
 أنا فى ذراها بلبل مسحور
 يشدو لها ويطير فى جنباتها
 قهش إذ يشدو وحين يطير
 أو جدولا مترقفا مترنما
 أنا فيه موج ضاحك وخرير
 أو ترجعين فراشة خطارة
 أنا فى جناحيها الضحى المنشور
 أو نسمة أنا همسها وحفيها
 أبدا تطوف فى الرى وتدور
 تغشى الخائل فى الصباح بليلة
 وتؤوب حين تؤوب وهى عير
 أو نلتقى عند الكتيب على رضا
 وقناعة ... صفصافة وغدير
 تمتد فيه وفى ثراه عروقها
 ويسيل تحت فروعها ويسير
 ويغوص فيه خيالها فيلفه
 يأوى إذا اشتد الهجير إليهما
 لهما سكيتها ووارف ظلها
 أعجوبتان : زبرجد متهدل
 لا الصبح بينهما يحول ولا الدجى
 تتعاقب الأيام .. وهى نضيرة
 فالدهر أجمعه لديها غبطة
 فتبسمت .. وبدا الرضا فى وجهها
 يشدو لها ويطير فى جنباتها
 قهش إذ يشدو وحين يطير
 أو جدولا مترقفا مترنما
 أنا فيه موج ضاحك وخرير
 أو ترجعين فراشة خطارة
 أنا فى جناحيها الضحى المنشور
 أو نسمة أنا همسها وحفيها
 أبدا تطوف فى الرى وتدور
 تغشى الخائل فى الصباح بليلة
 وتؤوب حين تؤوب وهى عير
 أو نلتقى عند الكتيب على رضا
 وقناعة ... صفصافة وغدير
 تمتد فيه وفى ثراه عروقها
 ويسيل تحت فروعها ويسير
 ويغوص فيه خيالها فيلفه
 يأوى إذا اشتد الهجير إليهما
 لهما سكيتها ووارف ظلها
 أعجوبتان : زبرجد متهدل
 لا الصبح بينهما يحول ولا الدجى
 تتعاقب الأيام .. وهى نضيرة
 فالدهر أجمعه لديها غبطة
 فتبسمت .. وبدا الرضا فى وجهها

عاجلتها بالوهم فهي قريرة
ثم افترقنا ضاحكين إلى غد
هي كالمسافر آب بعد مشقة
لكنني لما أويت لمضجعي
وإذا سراجي قد وهت وتلجلجت
وأجلت طرفي في الكتاب فلاح لي
وشربت بنت الكرم . أحسب راحتي

فيها . فطاش الظن والتقدير
والبحر يطغى حولها ويشور
هم عرا . . . فكلاهما مотор
وكأنهن فريسة وصقور
أما الخيال فخائب مدحور
مر ينبثق . . أم ليس عندك نور
في لحظة . . وإلى التراب نصير

٢ - الفلاح

لأحمد الصافي - من الكامل :
رفقا بنفسك أيها الفلاح
لك في الصباح على عنائك غدوة
هذي الجراح براحتيك عميقة
في الليل بيتك مثل دهرك مظلم
فيخر سقفك إن همت عين السما
حتى الحمام عليك رقي بدوحي
هذي ديونك لم يسندد بعضها
بغضون وجهك للمشقة أسطر
عرق الحياة يسيل منك لآلثا

تسعى وسعيك ليس فيه فلاح
وعلى الطوى لك في السماء رواح
ونظيرها لك في الفؤاد جراح
ما فيه لا شمع ولا مصباح
ويطير كوخك إذ تهب رياح
فله بحقلك رنة ونواح
عجزا فكيف تسدد الأرباح
وعلى جيئك للشقا الواح
فيزان منها للغنى وشاح

أقصدت جيش الطامعين ولم يكن
 لك في الدفاع سوى الصباح سلاح
 قد كان يجديك الصباح لديهم
 لو فجر الصخر الأصم صباح
 يتنازعون على امتلاكك بينهم
 فلم عليك تشاجر وكفاح
 كم دارت الأقداح بينهم ولم
 تملأ بغير دموعك الأقداح
 حسب الولاة الحاكمون على
 القرى
 أن ثم أجساد ولا أرواح
 كيف التفاهم بين ذينك . . نائح
 قد أنكروا البؤس الذي بك محقق
 يا غارس الشجر المؤمل نفعه
 اقلعه فالثمر اللذيذ محرم
 أصبحت تورثك الحقول أنتى فما
 ترتاع من مرأى النخيل كأنما
 يا واهب الخير الجزيل لشعبه
 تقضى حياتك بالعناء ولم تكن
 سر ببؤسك فاضحا لذوى الغنى
 يشكو العذاب ، وسامع مرتاح
 أفينكرون الحق وهو صراح
 دعه فإن ثماره الأتراح
 للغارسين وللقوى مباح
 يحتاج أنك نشرها الفياح
 سعف النخيل أسنة وصفاح
 أكذا يجازى بالعقاب سماح
 فى غير أيام السقام تراح
 لو أن شرك فى البلاد يباح

٣ - إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي - من المتقارب :

« إذا الشعب يوما أراد الحياة
 ولا بد لليل أن ينجلي
 ومن لم يعانقه شوق الحياة
 كذلك قالت لى الكائنات
 ودمدمت الريح بين الفجاج
 « إذا ما طمعت إلى غاية
 ولم أتخوف وعور الشعاب
 ومن لا يحب صعود الجبال
 فلا بد أن يستجيب القدر
 ولا بد للقيد أن ينكسر
 تبخر فى جوها ، واندثر »
 وحدثنى روحها المستتر . .
 وفوق الجبال ، وتحت الشجر
 لبست المنى ، وخلعت الحذر
 ولا كبة اللهب المستعر
 يعيش أبد الدهر بين الحفر »

فعبجت بقلبي دماء الشباب
وأطرقت إصغى لعزف الرياح
وقالت لى الأرض (لما تساءلت :
«أبارك فى الناس أهل الطموح
وألعن من لا يمشى الزمان
هو الكون .. حى يجب الحياة
فلا الافق يحضن ميت الطيور
ولولا أمومة قلبى الرؤوم
فويل لمن لم تشقه الحياة
وفى ليلة من ليالى الخريف
سكرت بها من ضياء النجوم
سألت الدجى هل تعيد الحياة
فلم يتكلم فؤاد الظلام
وقال لى الغاب فى رقة
«ظمئت إلى النبع بين المروج
ظمئت إلى الكون ابن الوجود
هو النور، بين رحاب الفضاء
وما هو إلا كخفق الجناح
فأبدت الأرض عن صدرها
ء - وحدوا الصف : للشاعرة الدكتورة عائكة الخزرجى : من الرمل :

وضح الصبح لدنيا العرب
يا اباة الضيم يا أسد الحمى
إنها الايام تعنو لكم
علموا الأيام أنا أمة
تستمد الهدى من قرآنه
وترى الموت لذيذ المحتنى
وتجلى عن سنى كاللهب
يا كرام الجند من كل أبى
وعليها حيرة المرتقب
تنقل الخطو على هدى نبى
سورا مكتوبة بالذهب
إن دعا داعى القنا والقضب

وتخط العز في تاريخها بدماء الشهداء النجب
 آن يا قوم لكم أن تعملوا وتجذوا بعد طول اللعب
 وحدوا الصف ولا تنقسموا وانحروا يا قوم كيد الاجنبى
 وثبوا وثبة ليث خادر نهته سطوة المغتصب
 وينو صهيون من حول الحمى نصبت اشراكها من كذب
 وحدوا الصف ففى وحدتكم عودة المجد وعز العرب
 ٥ - قصيدة « بلدى » وهى من الكامل :

للاستاذ الدكتور إبراهيم أبو الخشب - ويقول فيها :

بلدى وإن نسى الصنيع وعقنى يوم الفخار فإنه بلدى
 لا تذكروا لى غيره بلدا فاق البلاد جاله الأبدى
 فكأنه هو وحده أثر فى صنعة للواحد الأحد
 ما مربى يوم على سفر وحسبته يوما من الرشد
 أشواقه فى كل آونة وتهزنى للقاءه كبدى
 وافيض فيه بالثناء فلا أهجوه أو اشكو إلى أحد
 فيه درجت وكان يرأمنى كالأم إذ تحنو على الولد
 فإذا حييت فإنه امدى وإذا قضيت فإنه ابدى
 سأظل اذكره وإن بعدت تلك المسافة أو وهى جلدى
 مها نابت فإنه أم منى هواه يدب فى جسدى
 فلکم رعانى واجتنبى أدبى ولكم أشع النور فى خلدى
 ولكم رفعت الرأس فى صلف بين الرجال لأنه بلدى

٦ - القمر العاشق لعلی محمود طه - من الوافر المجزوء :

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى
 ورف عليك مثل الحلم أو اشراقه المعنى
 وأنت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى

فضمى جسمك العارى وصوفى ذلك الحسنا
أغار عليك من قمر كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحور أشواقا إذا غنى
رفيق اللمس عرييد بكل مليحة يعنى
جرى.. إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا
تحذر من وراء الغيم حين رآك واستأنى
ومس الأرض فى رفق يشق رياضها الغنا
عجبت له.. وما أعجب كيف استلم الركنا؟
وكيف تسور الشوك؟ وكيف تسلق الغصنا؟
على خديك خمر صباية أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة لا ينضب أو يفنى
وفى نهديك طلسمان فى حلها افتنا
إلى كنزهما المعبود بات يعالج الردنا
أغار.. أغار إن قبل هذا الثغر أو ثنى
ولف النهدي فى لين وضم الجسد اللدنا
فان لضوئه قلبا وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذراء من اغوارها وهنا!
وكم من ليلة لما دعاه الشوق واستدنى
جثا الجبار بين يديك طفلا يشتكى الغبنا
أراد.. فلم ينل ثغرا، ورام.. فلم يصب حضنا
حوتك ذراعاه رسما وأنت حويته فنا!
عصيت هواه فاستضرى كأن بصدرة جنا
مضى بالنظرة الرعناء يطوى السهل والحزنا
يشير الليل احقادا وصدر سحابه ضغبنا
وعاد الطفل جبارا يهز صراعه الكونا
فردى الشرفة الحمراء دون المخدع الاسنى

وصوني الحسن من ثورة هذا العاشق المضنى
مخافة أن يظن الناس في مخدعك الظنا
فكم أقلقك من ليل ! وكم من قمر جنا !

٧ - اللقاء الأول : لعبد الحميد السنوسى - من الكامل :

هل تذكرين لقاءنا ! لما التقى	طرفى وطرفك فالتقى القلبان
فى ليلة صخابة وضاعة	من كل متهيج بها زوجان
اقبلت مثل الفجر يفتش الدجى	فإذا العيون جميعهن روان
تمشين مشرقة الجبين - محاطة	بالسحر . . فى جمع من الخلان
فتلفت عيناى نحوك وانثنى	قلبي وأفلت من يدى عنانى
ومشيت نحوك راجفا مترددا	فكأنتى أمشى إلى بركان
متأقلا فى خطوتى متعثرا	متهيبا مستهترا فى آن
ثم اتجهت إلى الرفاق محيا	وجلست منك على شفير دان
وطقت أهدى فى الحديث لعنى	أخنى الجوى وأصد من هيامى
فسألهم عن اكون ؟ ورن فى	أذنى سؤالك كالحيا الهتان
ورنوت فى خفر إلى ورقة	لما علمت من الصحاب مكانى
واتى الشراب مصفقا فدعوتنى	للشرب خجلى فالتقى الكاسان
وشربت من فك الجميل المشتى	راحا فهيج صبوتى الراحان
أنا من تدله فى هواك وإن أكن	لم أقض فى دنياك غير ثوان
أنا من علمت ! ومن جهلت حينه	

فتركته فى ملتقى الرديان

واضيعة الالحان ! - إن لم تسمعى حتى الصدى - واضيعة الالحان

٨ - الشقيقتان : لنزار قباني - الرمل :

قلم الحمرة . . اختاه فى	شرفات الظن . . ميعادى معه
أين اصباغى . . ومشطى والخلى	إن بى وجدا كوجد الزوبعة
ناولينى الثوب من مشجبه	ومن الديباج هاتى أروعه

سرحيني .. ضمخيني . قلمي
جوربي نار .. فهل انقذته
ما كذبت الله فيما أدعى
رحمة يا هند .. هل أمضى له
إنه الآن إلى موعدنا
ورداء يحصد الشمس جوى
لا اسميه ، وإن كان اسمه
ركزى يا هند شالى .. فعلى
٩ - الشمس الواعدة : لسعيد عقل - من السريع :

ليلة تجتازين بستاننا
يبقى على ربحانه فى الضحى
شقرة شعر ، وغوى عقدة
ونقلة فتانة كلما
بالله ، لا عدت إليها ، ولا
١٠ - قلقى : ليوسف غصوب - من المتقارب :

فديتك اماه لا تأذنى
ولا تتركينا لأمر بدا
أحس ، إذا يده لامست
ويطفو ، من الذعر أو حبه
له نظر جائل ، نافذ
ولست لأقوى على رده
واما خلونا تهادى به
تضل المعانى بألفاظه
له فى ضلوعى صدى لاهب
فإن طلع الصبح ألى ، على
له بالجلوس على مقعدى
فما القلب يا أم طوع يدى
ردائى ، لهيبا على مجسدى
حياء ، على وجتى ، ندى
ثيابى ، كأنى لم أرتد
فأغضى ، كأنى لم أشهد
حديث هوى ، مبهم المقصد
وتشرد نفسى فلا تهتدى
يقلب جسمى على موقد
فراشى ، فتاتك لم ترقد

تردد في السر، ألفاظه وتبكي وتبسم للموعد...
فديتك، أماء، لا تأذني له بالجلوس على مقعدى

١١ - رسائل محترقة : لآبراهيم ناجى - مجزوء الكامل :

ذوت الصبابة وانطوت وفرغت من آلامها
لكننى ألقى المنا يا من بقايا جامها
عادت لقلبي الذكريات بحشدها وزحامها
في ليلة نكراء، أر قنى طويل ظلامها
نامت رسائل حبها كالطفل في أحلامها
زرقاء، صيرها البلى كسحابة بغمامها
فحلفت لا رقدت، ولا ذاقت شهى منامها
أشعلت فيها النار ترعى في عزيز حطامها
تغتال قصة حبنا من بدئها لختامها
أحرقها، ورميت قلبي في صميم ضرامها
وبكى الرماد الآدمى على رماد غرامها

١٢ - حائلة : لأكرم الوترى - المتقارب :

تمر على وجهك الذكريات وتمضى مشردة واجمة
بها أثر من هوى الأمسيات ومن سحر أنجمها الساهمة
إذا لمعت أطفأتها الحياة فتاهت بأنوارها القائمة
لمحت على ناظريك الشجون تلملم أشتاتها الهائمة
ترنج أشباحها في العيون إن كنت تخفينها باسمه
وعندى في النفس بقيا حنين تهيج بها اللفتة الناعمة
متى تفهمين اصفرار المغيب وحلكة آفاقنا الغائمة
وإما هنا فرقنا الدروب إلى حيرة مرة دائمة
فإن الأمانى العذاب تؤوب وتحيا - فيا لك من حائلة

١٣ - لحظات الاشرار الفنى : للشاعر محمد محمود الزيرى - المتقارب :

أحس بريح كريح الجنان تهب بأعماق روحى هبوبا
وأشعر أن القوافى تدب كالنمل ملء دماغى ديبا
فهذا يزوغ وذاك يزوغ وذلك يدعن لى مستجيبا
وذاك يفارقنى يائسا وهذا يواعدنى أن يؤوبا
ومنها أوزع للعالمين طهرا وانشر فى الأرض طيبا
إذا لمست مهجتي لمسة توثب قلبى بصدرى وثوبا
أخلف فيها لقاح المني وانجب للأرض منها شعوبا
أسلم نفسى لها ذاهلا حريصا عليها بشوشا طروبا
وأصغى لها هادئا تارة واصرخ حيناً عبوسا غضوبا
ولولا اهتدائى لسر النبوغ واعراضه لطلبت الطيبا

١٤ - يا جهادا صفق المجد له : لبشارة الخورى - الرمل :

يا فلسطين ! التى كدنا لما
نحن يا أخت على العهد الذى
يثرب والقدس منذ احتلما
من لعدنان وغسان بأن
وردة من دمنا فى يده
قل لمن يبنى على أشلائنا
ضل من دك كيانا قائما
انشروا الهول وصبوا ناركم
غذت الأحداث منا أنفسا
قرع « النشء » لكم ظهر العصا
إنه كفؤ لكم . . . فانتقموا
قم إلى الابطال نلمس جرحهم
قم نجع يوما من العمر لهم
إنما الحق الذى ماتوا له

كابدته من أسى نفسى أسانا
قد رضعناه من المهدي كلانا
كعبتنا وهوى العرب هوانا
يزهوا تها بنا إذ سلانا
لو أقى النار بها حالت جنانا
وطنا : هلا حذرت البركانا ؟
ومضى يبنى لصهيون كيانا
كيفما شتم فلن تلقوا جبانا
لم يزدها العنف إلا عنفوانا
وتحدا كم حساما ولسانا
ودعونا نسأل الله الأمانا
لمسة تسبح بالطيب يدانا
هبة يوم الفصح . . هبة رمضان
حقنا نمشى إليه حيث كانا

١٥ - أيها الجندى العربي : لعمر أبو ريشة - الرمل :

أمتى ! هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفى مطرق خجلا من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهيم عابثا ببقايا كبرياء الألم !!
أين دنياك التى أوجت إلى وترى كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه ملعب العز ومغنى الشم
وتهاديت كأتى صاحب مثرى فوق جباه الأنجم
حلم مر بأطياف السنا وانطوى خلف جفون الظلم
أمتى ! كم غصة دامية خفقت نجوى علاك فى فمى
الأسرائيل ! تعلو راية فى حمى المهد وظل الحرم
ان ارحام السبايا لم تلد للعلى غير الجبان المحرم
كيف أغضيت على الذل ولم تنفضى عنك غبار التهم
أو ما كنت إذا البغى اعتدى موجة من لهب أو من دم
فيم أقدمت وأحجمت ولم يشتف الثأر ولم تنقمى
اسمعى نوح الحزانى واطربى وانظرى دمع اليتامى وابسمى
واتركى الجرحى تداوى جرحها وامنعى عنها كريم البلم
ودعى القادة فى أهوائها تتفانى فى خسيس المغنم
رب (وامعتصاه) انطلقت ملء افواه الصبايا اليتم
لامست اسماعهم لكنها لم تلامس نخوة المعتصم
أمتى ! كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم
لا يلام الذئب فى عدوانه إن يك الراعى عدو الغنم
فاحبسى الشكوى : فلولاك لما كان فى الحكم عبيد الدرهم

١٦ - الشهيد المجهول : لفؤاد الخطيب - البسيط :

يابنت يعرب ! كم من موجع دنف لم تذكره فلم يحدك نسيانا
يذود عنك خنى الختل . . منغمسا
فى الهول . . يحمل ما يرضيك جدلانا

كم خاض معركة خرساء دامية شبت وأمعن فيه السيف اثخانا
فلم يحشمك عبء المن - منتفخا بالعجب ، واحتمل اللوم كتمانا
وأنت يلهيك عنه الصائحون معا : خبا ! فتنين إعراضا وهجرانا
ياويح جنديك المجهول منجدلا على الصعيد سليب الثوب عربانا
قد مات دونك لم يمن عليك يدا ولم ينل منك عند الموت اكفانا
مهلا ! فصحبك والتاريخ يوم غد سيرفعان غشاء يسدل الأنا

١٧ - طلل لعمر أبو ريشة - المتقارب :

قفي قدمي . . إن هذا المكان يغيب به المرء عن حسه
رمال وأنقاض صرح هوت أعاليه تبحث عن أسه
أقلب طرفي به ذاهلا وأسأل روحى عن أمسه
أكانت تسيل عليه الحياة وتغفو الجفون على أنسه
وتشدو البلابل في سعده وتجري المقادير في نحسه
أأستنطق الصخر عن صحبه وأستنفض الميت من رسمه
حوافر خيل الزمان المشت تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ولا ينعب البوم في رأسه
وتلك العناكب مذعورة تريد التفلت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه

١٨ - إلى جزيرة العرب :لفؤاد الخطيب - الكامل :

ليك يا أرض الجزيرة ! وأسمى ما شئت من شجوى ومن انشادى
أنا لا أفرق بين أهلك ، انهم أهلى. وأنت بلادهم وبلادى
ولقد برئت إليك من وطنية شلاء تؤثر موطن الميلاد
فلكل ربع من ربوعك حرمة وهوى تغلغل فى صميم فؤادى

١٩ - فأجاب عليها خليل مردم :

أنا ما حييت فقد وقفت لامتى
فإذا قتلت ، وتلك أقصى غاية
بنت لتضميد الجراح ، ويافع
حتى إذا بلغ الأشد ، رأت به
نفسى ومالى فى سبيل بلادى
لى ، فالوديعة عندها أولادى
يعنى بثقيف القنا المياد
ذخرا ليوم كريمة وجلاد

٢٠ - وعقب عليها فوزى المعلوف :

مها يجر وطنى على واهله
أرثى لبؤسهم ، فأندب حالهم
هم ضيعوا إرث الجدود فناهم
قسما بأهلى لم أفارق عن رضى
لكن أنفت بأن أعيش بموطنى
فالأهل أهلى ، والبلاد بلادى
بفى ، وأرثى حظهم بمداى
غضب الجدود ، ولعنة الأولاد
أهلى ، وهم ذخرى وركن عمادى
عبدا . . وكنت به من الأسياد

٢١ - ماذا أرى ؟ للشاعر محمد مفتاح الفيتورى - مخلع البسيط :

ماذا أرى يادموع . . قصرا
حيطانه تلك ، أم مرايا
كأن جدرانه الزواهى
ياجنة الخلد ، فى مداه
إنا عدمناك . . مشتينا
لا ترقصى للربيع ، إنا
ماذا أرى يا حياة . . إنى
قبران . . ذا شيد من رخام
وذاك فى صخرة نحيت
هذا عليه الربيع ضاف
وذاك يمسى الخريف فيه
أواه يا عقل ! . . ياسطورا
حتى أمام الفناء فرق
أراده الجد أن يكونا
من فوق حيطانه جلينا
سقين بالشمس أو طلينا
وحوله تفتن العيونا
كما اشتيناك . . معدمينا
من ظلمة الكوخ قد عمينا
جننت من حيرتى جنونا
تخطف ألوانه العيونا
- أقسمت - ما كاد أن يبيننا
رف وردا وياسميننا
يبارك العوسج اللعينا
تنطق بالسخرات فينا
ميزنا جوهرنا وطنينا

٢٢ - لمن البلاء ؟ لشاعر عراقي - الكامل :

هدأ الفرات وهوم الثوار فعلام هذى الذكريات تثار
ماذا تبقت من معالم ثورة كبرى سوى ما تزعم الأخبار
عقبى الجهاد مغنم مسلوبة ومضارب منهوبة وبوار
هذى بقايا الثائرين هياكل يلهو بها التجويع والأقمار
قسما لو ان على السواعد لمحة من سمعة ما عافها الجزار
آمنت انك قاهر جبار الموت يرعد منه والأقدار
وبأن عزمك قوة سحرية يجثو الرصاص لها وتخبو النار
وبأن غضبتك الخيفة نقمة يرتاع منها الجحفل الجرار
وبأن وعيك ثورة يعنو لها جيد الزمان وينحني الأعصار
مهج الضحايا الداميات شواهد للشعب تشهد أنه جبار
يا جارا ! هبنا لهبة يا جارا ملئ الثرى زيت . فأين النار ؟
هبنا للهب نهبك أروع غصبة هي للشعوب الحائرات منار
الشعب يطحنه البلاء ، وتحتة ذهب يسيل بجاريا ونضار
وعلى ظهور الكادحين بأمتي رفعت لمصاصي الدماء ديار
غرقت بلادى فى الظلام ، ومن سنى أبصارنا تتألق الانوار
الزيت من عرق الشعوب مقطر ومن الجفون تفجر الآبار
يا جارا ! هات يدك . فالشرق ارعوى
واليوم لا غبن ولا استئثار

٢٣ - قصر قرطبة :

ويقول الشاعر عزيز أباظة يصف ابنة عبد الرحمن الناصر وعظمتة وهو
يلقى السفراء بساحة قصره بقرطبة - من البسيط :

ذكرت يوم الوفود الضخم ساعية للقصر ترفل فى صافى ملاحفها
تمشى فتمشى قلوب فى صدائرها فرباط الجاش فيها عدل واجفها

وحيث أفضت الى أستار سده
أهل في هالة من سروه ملك
فخيم الصمت إلا نبض أفئدة
وقيل للقوم ادوا من سفارتكم
فرف كل كبير من عواهلها
وأوقفت حلقات في مواقفها
من عبد شمس تدلى من غطارفها
يشد راعدها من عزم راجفها
الى الخليفة وأمضوا من شواغفها
وخف كل وقود من أساقفها

٢٤ - وفي الشعر الحديث قصيدة بلغت قريبا من سبعائة بيت على قافية
واحدة لعبد العزيز فهمي « باشا » وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر ابعدت المدى فتى تلقى عصاك وتعفينى من الكبد
تسع وسبعون ميلادية غبرت قضيتها بشقاء الروح والجسد
إن سامنى الطبع إخلاذا إلى دعة صالت على الأمانى صولة الأسد

٢٥ - وقصيدة « من وحى الاسكندرية » لعادل الغضبان ، التى بلغت
مائتى بيت على روى واحد ولم تكرر فيها كلمة واحدة مرتين ، وهى
كسابقتها آية قدرة ودليل امكان .

الفصل الرابع
دَوَائِرُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ

دوائر الشعر العرفي

جمع الخليل^(١) البحور في مجموعات أساسها التشابه في المقاطع أى الأسباب والأوتاد وسمى كل مجموعة من هذه المجموعات دائرة. وجعل كل دائرة تنتظم عددا معينا من البحور. ولما كانت الدائرة الهندسية يمكن أن تعتبر أى نقطة فى محيطها مبدأ ، نسير منه لنعود إليه ، كذلك دائرة العروض ، نبدأ من نقطة معينة فى محيطها لنحصل على بحر معين . وفى حالة أخرى يمكن أن نبدأ فى نفس الدائرة من نقطة ثانية فى مكان آخر من المحيط لنحصل على بحر معين آخر . وفى حالة ثالثة يمكن أن نستخلص بحرا ثالثا ، وهكذا .

وهذه الدوائر خمس لها أسماء اصطلاحية ، هى :

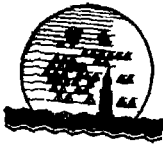
- (أ) دائرة المختلف .
- (ب) دائرة المؤتلف .
- (ج) دائرة المجتلب .
- (د) دائرة المشتبه .
- (هـ) دائرة المتفق .

وكل دائرة من هذه الدوائر تضم عددا من بحور الشعر الستة عشر بحرا فدائرة المختلف تشتمل على بحور هى :

الطويل والمديد والبسيط .

ودائرة المؤتلف تشتمل على بحرین هما :

الوافر والكامل .



ودائرة المجتلب تشتمل على بحور هي :

الهزج والرجز والرمل .

ودائرة المشتبه تشتمل على بحور هي :

السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجثث .

ودائرة المتفق تشتمل على بحرین هما :

المتقارب والمتدارك .

ولما كان البحر يتكون من تفعيلات ، والتفعيلة تتكون من مقاطع هي الأسباب والأوتاد أمكننا أن نعرف أن الدائرة تتكون من أسباب وأوتاد بوضع مخصوص . وكل دائرة تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة أى تفعيلات خاصة هي تفعيلات بحر بعينه . فإذا تصورنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هي أول مقطع في البحر ، فلنأخذ نحصل على هذا البحر بعينه . أما إذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة على محيط الدائرة هي مبدأ المقطع الثاني حصلنا على بحر آخر وهكذا ، ويمكننا مع هذا أن نسمى كل دائرة باسم أول بحر يؤخذ منها ،

فنسمى دائرة المختلف بدائرة الطويل .

ونسمى دائرة المؤتلف بدائرة الوافر .

ونسمى دائرة المجتلب بدائرة الهزج .

ونسمى دائرة المشتبه بدائرة السريع .

ونسمى دائرة المتفق بدائرة المتقارب .

(أ) دائرة الطويل « المختلف »

وتتألف من مقاطع أى أسباب وأوتاد هي مقاطع الطويل . ونحن نعلم أنه يمكن الرمز إلى الحرف المتحرك بخط رأسي يشبه الألف وللحرف الساكن بدائرة صغيرة تشبه رمز السكون .

فيكون السبب الخفيف : « اه » والوتد المجموع : اه والوتد المفروق :
اه وهكذا وعلى ذلك يمكن أن نتصور الدائرة بهذا الوضع .
فإذا بدأنا من الوتد المجموع الذى يليه سبب واحد خفيف كان لنا وزن
الطويل وهو :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
أما إذا بدأنا من سبب خفيف متبوع بوتد مجموع كان لنا وزن المديد وهو :
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
وإذا بدأنا بالوتد المجموع كان لنا بحر مهمل هو عكس بحر الطويل
أما إذا بدأنا من سبيين خفيفين فاننا نحصل على وزن البسيط وهو :
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

(ب) دائرة الوافر « المؤتلف »
وتتكون من وتد مجموع فسبب ثقيل فسبب خفيف أى « مفاعلتن » ثلاث
مرات .

فإذا بدأنا من الوتد المجموع حصلنا على بحر الوافر الذى وزنه :
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
وإذا بدأنا من السبب الثقيل حصلنا على بحر الكامل الذى وزنه :
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
أما إذا بدأنا من السبب الخفيف فإنه يتكون لنا بحر مهمل لم ينظم على نغمة
العرب .

وهذه البحور المهمة إنما أوجدها استكمال التقسيم بحسب نظام
الدائرة ، ولكن احصاء الخليل لأوزان الشعر العربى قد أداه إلى نتيجة هامة
وهى أن العرب استساغت بعض انغام الدوائر دون البعض الآخر .

(ج) دائرة الهزج « المجتلب »
وتتكون من وتد مجموع فسيبين خفيفين أى مفاعيلن مكررا ذلك ثلاث
مرات .

فاذا بدأنا من الودد المجموع كان لنا الهزج ، ووزنه .
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
وإذا بدأنا بالسبين الخفيفين كان لنا الرجز ، ووزنه .
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
وإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذى يتبعه الودد المجموع كان لنا الرمل ووزنه .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
(د) دائرة السريع (المشتبه)
وتتكون من : سبين خفيفين فوتد مجموع ، ثم مثل ذلك ، ثم سبين
خفيفين فوتد مفروق .
ونستخرج منها عدة بحور :

فالبحر الأول السريع ووزنه :
مستفعلن مستفعلن مفعولات
والثانى بحر المنسرح ووزنه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن
والثالث بحر الخفيف ووزنه :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
والرابع المضارع ووزنه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن
والخامس المقتضب ووزنه :

مفعولات مستفعلن مستفعلن

والسادس المجتث ووزنه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

(هـ) دائرة المتقارب (المتفق)

وتتركب من وتد مجموع فسبب خفيف مكررا ذلك أربع مرات .

وهذه أبسط الدوائر حيث يتكون منها بحر المتقارب لو ابتدأنا من الودد

المجموع ووزنه :

فعولن فعولن فعولن فعولن

ولو ابتدأنا من السبب الخفيف لتكون لدينا البحر المتقارب ووزنه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

نظرية جديدة في أوزان الشعر أو دائرة الوحدة

- ١ -

عروض الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٠ هـ) ، أو العروض العربى الذى كشف عنه فى خمس دوائر كبرى سماها بأسماء : دائرة المختلف - دائرة المؤتلف - دائرة المجتلب - دائرة المشتبه - دائرة المتفق .

وهى التى حصر بها أوزان الشعر العربى وأعارىضه وأضره وزحافاته وعمله . . هذا العروض من ابتكار الخليل وحده ، فهو مخترع أصوله ، وواضع قواعده ، والكاشف عن قوانينه ، وقد حصر الخليل أوزان الشعر العربى فى خمسة عشر بحرا ، هى الطويل وأخواته حتى المتقارب وزاد عليها الأخفش (- ٢١٧ هـ) بحر المتدارك ، وإن كان الأخفش قد شكك فى بحر المضارع ، والمقتضب^(١) وقال عنها : إنها ليسا من أشعار العرب . وقد كان عروض الخليل مثار بحث ونقد خلال العصور المتعاقبة ، فالجوهري (- ٣٩٣ هـ) ويتابعه ابن رشيق (- ٤٥٦ هـ) جعلوا البحور اثنى عشر بحرا ، حيث عدا السريع من البسيط والمنسرح والمقتضب من الرجز ، والمجتلب من الخفيف^(٢) .

وقد ألف أبو محمد العروضى الكوفى كتابا فى العروض نقض فى بعضها العروض على الخليل وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التى وضعها^(٣)

(١) وانكر الزجاج كثرة هذين البحرين ، وقال عنها إنها بحران قليلا السماع عن العرب .

(٢) ١ : ٨٨ و ٨٩ العملة لابن رشيق .

(٣) ٧ : ٧١ و ٧٥ معجم الأدباء لياقوت - تحقيق فريد رفاعى .

وألف أبو العباس الناشئ الكاتب الأنباري (- ٢٩٣ هـ) كتابا في نقد العروض الخليلي^(١) ولعلي بن هرون المنجم (٢٦٦ - ٣٦٢ هـ) كتاب في الرد على الخليل في العروض^(٢) ، وهذه الكتب كلها مفقودة . وفي العصر الحديث كتبت دراسات كثيرة في نقد العروض الخليلي وحاول البعض وضع قواعد جديدة للعروض وابتكار مقاييس موسيقية أخرى للشعر العربي . بيد أنه مازال لعروض الخليل السيطرة على دراسات موسيقى الشعر العربي حتى اليوم ومن الملحوظ أن شعرا قديما لا يخضع لا وزن الخليل ، وقد كان رزين العروضي (- نحو ٢٤٧ هـ) بنظم قصائده غريبة العروض^(٣) ، وينكرها عليه العروضيون القدماء إنكارا شديدا . وقد وضع المستشرق « أولد » للشعر العربي عروضاً على غرار العروض اليوناني ، وهو موجود في الجزء الثاني من كتاب « قواعد اللغة العربية للمستشرق » ريت « وقد اكتفى « أولد » برد العروض العربي إلى المقاطع الكمية دون أن يبصرنا بالإيقاع إذ الكم لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ، ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا . وقد حاول العالم الفرنسي « جويار » تطبيق مواضع الموسيقى على الشعر العربي^(٤) .

ومن حاول التجديد في العروض الخليلي الأستاذ عبد الفتاح بدوي في كتاب له بعنوان « العروض والقوافي » وهو مطبوع عام ١٩٣٦^(٥) .

(١) ٤٠ / ٤٠١ مروج الذهب للسعودي .

(٢) ١٥ : ١١٢ معجم الأدباء .

(٣) ١٥ : ٢٦٥ المرجع نفسه .

(٤) ١٩٠ و ١٩١ في الميزان الجديد لندور .

(٥) وفي كتابي (عرض الشعر العربي) قلت : إنه من الممكن رد الرجز إلى الكامل ورد الهزج إلى

الوافر (ص ٧٤ عروض الشعر العربي طبع القاهرة) .

ويجئ اليوم باحث عراقي ليضع عروض الشعر العربي ، أو عروض الخليل ، موضع البحث والمناقشة والتجديد ، من جديد .

حيث استنبط دائرة واحدة ، وجعلها الأساس لأوزان الشعر قديمه وحديثه ، مستعمله ومهمله ، ما نظم العرب عليه وما نظم المحدثون والمعاصرون .

ويقول الباحث في مقدمة كتابه المخطوط ص ٥ : إن هذه الدائرة تتكون من سبعة ألحان وأنها دائرة طبيعية تضم أوزان الشعر بأعاريضه وأضاربييه وعمله أجمع ، ما نظم عليها وما لم ينظم ، وبهذه الطريقة أصلحنا كثيرا من البحور والأوزان ، وبسطنا قراءة العلل ، وبسطنا الزحاف ، فجعلنا علم العروض فناء يدرس في الصفوف دون الجامعات .

ويكرر ذلك في الصفحة السادسة من المقدمة ، فيقول : « هذه الدائرة تصحح أوزان الشعر وتضيف إليه أوزانا جديدة وتختصر قواعد الزحاف والعلل ، وتصور شعر القدامى ، وتصلح قانونا في الفنون الأخرى كالغناء والموسيقى .

وعن طريق هذه الدائرة كشف عن بحور جديدة يمكن في رأيه النظم عليها وإن كان العرب لم ينظموا عليها فيقول في الصفحة ٢١٣ من كتابه المخطوط الذي يقع في ٥١٥ صفحة سوى المقدمات : « كشفنا - من الجمع بين دوائر الخليل في دائرة الوحدة بأن للشعر أوزانا لا تخصي » .

ويضيف إلى ذلك قوله في الصفحة ٥١١ : بحور الشعر وأوزانه لم يكن الغرض منها إذن إلا لخصر الأوزان التي نظم العرب عليها ، وليس الغرض من نظام الخليل بأن ما بنى على غيرها لم يكن شعرا عربيا ، كما يذكر الزمخشري ذلك ، فما هي دائرة الوحدة هذه ، إذن ؟ يقول الباحث في المقدمة (ص ١) .

أساس النظرية أن أصل الألحان « الموازين » أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون ، وقد رمزت له بالنقرة الخفيفة (د ن) فيكون المعيار الأساسى لأوزان الشعر أجمع هو « د ن د ن د ن د ن » وهو وزن « بحر دق الناقوس » .

وقد ولد الباحث من تكرار هذا الميزان الأساسى د ن د ن ، أو فعلن ، موازين أخرى هي : مفاعيلن - فاعلاتن ، مستفعلن ، مفعولات ، فعولن ، فاعلن ، مفعول ، وقال إن هذه الموازين السبعة هي الأوزان الرئيسية للشعر ، ومن مستفعلن يتولد متفاعلن ، ومن مفاعيلن يتولد متفاعلن ، فكأن الأوزان عنده تسعة ، وهي عند الخليل عشرة بإضافة « مستفع لن » و « فاع لائن » ، مع عدم اعتباره للميزان « مفعول » .

وعنصر الانسجام الموسيقى الذى اعتد به الباحث فى كتابه اعتدادا كبيرا ، وحكمه فى بعض المشكلات العروضية ، كان يرجح أو يحتم إضافة هذين الميزانين ، « مستفع لن » ، و « فاع لائن » الذين اعتد بهما الخليل ، ومفعول « عند الخليل ليست ميزانا أصليا بل هي ترجع إلى مفاعيلن بإسقاط الميم والنون فتصير فاعيل « وتحول إلى مفعول .

وخلاصة كلامه على هذه الدائرة هي :

١ - بداية الوزن الموسيقى للشعر حركة وسكون فن النقرة الموسيقية الخفيفة (د ن) تتولد جميع أوزان الشعر والحانه .

٢ - وهذا المعيار الأساسى لوزن الشعر (د ن) عرضة لتغيير بعض الوحدات القياسية فيه ، فن الممكن حذف النون فتبقى الدال (د) أو تحريك النون الساكنة تحريكا وقتيا وطارئا بوضع علامة الفتح عليها فتصير (د ن) ومن هذه النقرات الثلاث : الخفيفة (د ن) والثقيلة والصامتة (د) ، د ن تتألف الأوزان الشعرية عند العرب ، ومن النقرة الخفيفة والصامتة (د ن د) تتولد الموازين الرئيسية للشعر . وهذه النقرات كلها إذا وضعت

على دائرة واحدة وبنظام خاص لتكون ٢٩ نقرة ، تتجمع منها كل الألحان وأوزان الشعر المستعملة وغير المستعملة كما يقول الباحث .

ففى ص ٢٥ و ٢٦ من كتابه المخطوط يقول :

على هذا الأساس أمكن الوصول إلى توحيد أوزان العروض أجمع في دائرة الوحدة المتكاملة وتم بذلك تبسيط وتثبيت الأوزان على نحو محكم ، كما تم اختصار قواعد الزحاف بإختلاف الأوزان والموازن ، والكشف عن عنصر الأنسجام فى الأوزان. وتصحح أوزان بعض البحور وأسباب العلل فيها وتداخل الأوزان بعضها ببعض . وهذه الدائرة التى تجمع أوزانا عديدة عدا الأوزان العربية الخليلية تتألف من ٢٩ نقرة ، ما بين صامتة وخفية فحسب بإعتبار إمكانية توليد الثقيلة من الخفيفة عند اللزوم ، وتمثل عدد الحروف الهجائية .

ويقول أيضا فى ص ٥١٣ : أرشدتنا الحركة القلقة الطارئة (أى الحركة فى دن) كما أرشدنا عنصر الإنسجام وتفريق النقرات ، إلى دائرة الوحدة التى هى ينبوع الجامع للأوزان أوسيدباب التجديد والتقدم فى تطوير هذا الفن بعد اليوم .

- ٣ -

وبتحكيم هذه الدائرة يجعل الباحث البحور الآتية من أوزان غير الأوزان التى اعتدها لها الخليل :

(أ) فبحر المديد عنده مكون من :

فاعلن مستفعلن فاعلن. مستفعلن مرتين . وعند الخليل هو يتكون من

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن. مرتين .

(ب) وبحر الرمل عنده : فاعلن مستفعلن مستفعلاتن مرتين .

وعند الخليل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مرتين .

(ج) وبحر المنسرح عنده : مستفعلن مفعولات مفعولن أو مستفعل مرتين .

وعند الخليل : مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين .

وقد جعل الباحث للمنسرح وزنا مفرعا من السابق وهو :
 مستفعّلن مفعولن مفاعيلن مفاعلتن مرتين .
 (د) وبحر الخفيف عنده : فاعلن مفعولات مستفعلاتن مرتين .
 وعند الخليل : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مرتين .
 (هـ) والمضارع عنده : مفاعيلن فاعلاتن فاعولن مرتين .
 وهو عند الخليل : مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مرتين .
 (و) والمقتضب عنده : مفعولن مفاعلن مفاعلتن فاعلان مرتين
 وهو عند الخليل : مفعولات مستفعّلن مستفعّلن مرتين .
 (ز) والمجثث عنده : مستفعّلن فاعلن فاعلاتن مرتين .
 وهو عند الخليل : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وهو وزن البسيط
 المذال .

(ح) مخلع البسيط من المنسرح عنده بحذف الوند المجموع من مستفعّلن
 عروضا وضربا فيصير إلى مستفعّلن مفعولن فاعولن .
 ويتحول عنده بالزحاف إلى مستفعّلن فاعلن فاعولن كما هو عند الخليل .
 وهذه جملة التغيرات في الوزن الشعري لبعض البحور العربية .
 والخلاف بين الخليل والباحث فيها أو حولها تعد في رأي من الخلافات
 الكبيرة التي تفسر جوهر الموضوع وإن كان عنصر الموسيقى وكذلك المأثور
 عن العرب يرجحان في رأي الخليل في مثل مخلع البسيط وغيره .

- ٤ -

وأما الأوزان الجديدة التي يمكن النظم عليها والتي تكشف عنها دائرة
 الوحدة فهذه لا مجال للنقاش حولها لأنه في الإمكان لكل باحث أن
 يكشف عن أوزان جديدة لم ينظم العرب عليها ومن ثم لم يعتد بها الخليل
 ابن أحمد ضمن موازين الشعر العربي المأثور الذي كان يتجه إليه وحده
 بالبحث والدراسة الموسيقية والتفصيل لأوزانه ، وليس في العروض العربي
 شيء غير طبعي ، فكل قواعده وأصوله تتمشى مع المنطق والعقل ولا تخرج
 إلى حدود الألفاظ والمعاينة ولا عن نطاق الفطرة الموسيقية للذوق العربي .

واذا كان هناك من ملاحظات نسجلها ، فهي كما يلي في ايجاز شديد :
أولا : اهماله للوزنين مستفح لن ، فاع لا تن ، مع أن عنصر الانسجام يقتضى زيادتهما .

ثانيا : عده (مفعول) من التفاعيل مع أنه وزن فرعى ناشئ عن مفاعيلن ، أو عن فاعلاتن يحذف العين والنون .

ثالثا : وقد نشأ عن ذلك جعله الأوزان تسعة وهي عند الخليل عشرة .
رابعا : جعل هناك بحورا ثلاثة^(١) هي :

دق الناقوس - الخبب - المتدارك.. وهي من نغمة موسيقية واحدة ،
والأولى عدها كلها بحرا واحدا هو المتدارك .
خامسا : في البيت المأثور لشوقي :

مرحى مرحى يحيا الفن يحيا الشعر . يحيا اللحن
يجعل وزنه . دن دن دن دن دن دن دن دن
والنقرة الأخيرة يجب أن تكون (دن دن) باشباع النون كما لا يخفى
سادسا : في مثل بيت الكرم الوتري :

فقدتك فانهذ وهم صغير ونادى الغنساء
يجعل وزنه فعولن أربع مرات في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني .
وفي رأينا أنها فعولن ثلاث مرات في الشطر الأول وثلاث مرات في
الشطر الثاني وكتابة الشعر لا تمثل أحكام عروضه وضره تمام التمثيل .
سابعا : وقد اقترحنا تقديم مخرج البسيط ليكون بجوار بحر البسيط .

(١) يقول الباحث في ص ٦٨ من كتابه : لا علاقة لهذا الوزن - أى « دق الناقوس » ببحر المتدارك ، ويقول عن « الخبب » لا علاقة له ولا لدق الناقوس ببحر المتدارك ولعل اعتبارهما من المتدارك هو ما جعل الخليل يترك وضع اسم للمتدارك بين البحر لأنه وزن لا يجتمع مع وزن الخبب ودق الناقوس (ص ١٥٠) .

وجملة الامر أن دائرة الوحدة عند ياحثنا هي صياغة جديدة لدوائر الخليل وهي دوائر عقلية لا تخضع إلا لاعتبار العقل وإن كان الخليل طبق كلا منها في نصف دائرة فقط ، وجاء باحثنا فصنع منها دائرة كاملة . ومحاولة الباحث التجديد في العروض هي إحدى المحاولات الكثيرة التي تبدل للتجديد فيه منذ زمن طويل..والزمن والتطبيق على هذه المحاولة من خلاله هما اللذان سوف يحكمان عليها أولها .

الفصل الخامس

القافية في الشعر العربي

علم القافية

- ١ -

هو علم يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقيح ، فهذا العلم يبحث عن حروف القافية وحركاتها وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب . والكلام فيه ينحصر في خمسة فصول .

- ٢ -

القافية كما يرى الجمهور عبارة عن الحرفين الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول . وبعبارة أخرى : القافية من المحرك قبل الساكنين إلى آخر البيت . فعلى هذا البيت :

ألا يا صبا نجد منى هجت من نجد لقد زادنى مسراك وجدا على وجه
قافيته هى كلمة « وجد » التى فى آخر البيت ، وساكنها هما الجيم والياء - الناشئة عن اشباع حركة الدال .

والقافية قد تكون على هذا بعض كلمة مثل :
قصر عليه تحية وسلام خلعت عليه جلالها الأيام
فقافيته هى « يام » .

وقد تكون كلمة كما مر ، وقد تكون كلمة وبعض أخرى مثل :
ترضى السيوف به فى الروع منتصرا ويغضب الدين والدنيا إذا غضبا
فقافيته هى « ذا غضبا » .

وقد تكون كلمتين مثل :
أى معين صفا على كدر الدهر وأى النعيم لم يزل
فقافيته هى « لم يزل » .

هذا هو مذهب الخليل والجمهور في تعريف القافية .
ومذهب الأخفش في القافية أنها الكلمة الأخيرة من البيت . وهو رأى
سهل واضح موجز .
٢ - ومذهب ثعلب أنها الروى . وعليه ابن عبد ربه . قال في العقد
الفريد : « القافية حرف الروى بينى عليه الشعر ولا يد من تكريره » .
والصحيح كما قالوا من هذه المذاهب الخليل : لأنه لو صح ما قاله
الأخفش لما اتفقوا على أن في القوافي قافية تسمى المتكاوس - ما توالى بين
سناكنها أربع حركات - مثل :

قد جبر الدين الاله فجير

وقد سلموا أنها قافية مع تركيبها من أكثر من كلمة .
وعلى مذهب الخليل يسير الجمهور .

- ٣ -

ومما سبق أن ذكرناه نعرف أن القافية قد تكون :
١ - بعض كلمة مثل :
ما العمر ما طالت به الدهور العمر ما تم به السرور
القافية هي « رورو » .
كلمة (١) مثل قول ابن الرومي :

(١) الراد بالكلمة هنا الكلمة العرفية لا الكلمة النحوية واللغوية لأن كلا من النحويين واللغويين لا يطلق الكلمة حقيقة إلا على اللفظ الموضوع لمعنى مفرد وذلك ليس بمراد هنا بل المراد الكلمة العرفية لأن :

١ - (عندى) في بيت ابن الرومي كلمتان نحويتان ولغويتان - عند أولياء ومع ذلك فقد جعلناها كلمة واحدة .

٢ - وبدليل عدم ذكرهم أن القافية قد تكون كلمتين وبعض أخرى كما في البيت (قد جبر الدين الإله فجير) فالكلمتان هنا . جبر والقاء وبعض الكلمة هو اللام والالف والهاء .

بكاؤكما يشفى وأن كان لا يجدى فجودا فقد أودى نظيركما عندى
القافية هي « عندى » .

٢ - كلمة وبعض أخرى مثل :
لو كنت أملك طرفى ما نظرت به من بعد فرقتم يوما إلى أحد
القافية « لى أحد » .

٣ - كلمتين مثل :
أبشر بخير عاجل تنسى به ما قد مضى
القافية « قد مضى » .

مراجعات

ما قافية الأبيات الآتية :
ومن نكد الدنيا على الجر أن يرى عدوا له ما من صداقته بد
لك يا ليلي حياتى فداء أنت يا ليلي المنى والرجاء
فاذا ما هجرت لم أرَ فى العيش نعيما ولا لشيئ جمالا
هى فى القلب واسمها فى جناني وعليها وقفت سحرا بيانى
السيف أصدق انباء من الكتب فى حده الحديد الجد واللعب
ألا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض مأوها عذر
أين أيام الوصال أين أحلام الشباب
هى الأيام والعبر وأمر الله ينتظر

حروف القافية

وهى الحروف التى إذا أتى بها الشاعر فى مطلع شعره وجب عليه التزامها فى بقيته ، إما بعينها كالروى ، أو بنظيرها كالدخيل ، وهى ستة :
الروى - الوصل - الخروج - الردف - التأسيس - الدخيل .
فالقافية لا تخلو من مجموع هذه الأحرف الستة وأعظمها وأشرفها الروى ، لأنه لا بد منه فى القافية ولذا نسبت إليه القصيدة .
وسموا هذه الحروف الستة حروفا باعتبار الغالب ، أو المراد بالحروف الكلمات لتدخل ياء مثل « فحوملى » .
وستكلم على كل حرف من هذه الحروف بشئ من التفصيل .

الحرف الأول (الروى) :

الروى إصطلاحاً هو حرف بنيت عليه القصيدة ونسبت إليه .
بيان ذلك أن الشاعر يعمد إلى حرف من الحروف الصالحة للروى فيهيئ عليه بيتاً ثم يلتزم تلك الهيئة إلى آخر قصيدته فترى جميع أبياتها تبعت ذلك الحرف وبنيت عليه ثم نسبت إليه فيقال قصيدة دالية أو رائية أو ميمية وهكذا .

هذا والروى يسمى مطلقاً إن كان متحرراً ، ومقيداً إن كان ساكناً .
وسلم بتحديد معنى القصيدة لأنها داخلة فى تعريف حرف الروى .
ما هى القصيدة ؟

القصيدة فى الاصطلاح مجموع أبيات من بحر واحد مستوية فى عدد الأجزاء وفى جواز ما يجوز فيها ولزوم ما يلزم وامتناع ما يمتنع ، أى مستوية فى الأحكام الجائزة فى الأجزاء من الأعاريض والأضرب واللازمة والممتنعة فيها .

ومجموع الأبيات الذى يتحقق به مسمى القصيدة سبعة فما فوق^(١) وقيل عشرة وقبل أحد عشر ، وقبل عشرون^(٢) .

فما ليس من بحر واحد كأبيات بعضها من الطويل وبعضها من المديد أو الرجز مثلا لا يسمى قصيدة وإن سمي شعرا وعد من البحور .

وما هو من بحر واحد ولكن ليست أبياته مستوية فى عدد الأجزاء كأبيات من البسيط بعضها من وافية وبعضها من مجزوة لا يسمى قصيدة .

وما هو من بحر واحد واستوفى عدد الأجزاء ولكن ليس مستويا فى الأحكام الجائزة من الأعاريض واللازمة فيها والممتنعة فيها لا يسمى قصيدة . وذلك كالقبض فى ضرب الطويل فإنه جائز لكن لو نظم الشاعر أبياتا منه بعض ضرورها تام وبعضها مقبوض لا يسمى ذلك قصيدة لعدم الاستواء فى الجواز ، وكقبض عروض الطويل غير المصرة فإنه لازم لكن لو نظم الشاعر أبياتا منه بعض أعاريضها مقبوض دون البعض الآخر لا يسمى ذلك قصيدة لعدم الاستواء فى اللزوم ، وكحذف ياء مفاعيلين فى الضرب الأول من الطويل فإن هذا الحذف ممتنع فيه لكن لو فعله الشاعر فى بعض أبيات الطويل دون البعض الآخر منه لا يسمى قصيدة وإن كانت من الشعر ومن البحور فلا بد فى القصيدة من الاستواء فى الأحكام من جواز ولزوم وامتناع .

أما إتفاق الروى :

فليس شرطاً فى تحقق مسمى القصيدة بل فى وجوب سلامتها من الإقواء والإكفاء والإجازة والاصراف اللاتى هى من عيوب الشعر . . . هذا هو رأيهم ، لكن الظاهر عندى أنه شرط فى تحقق مستواها .

(١) وأما القطعة فتلاثة أبيات فما فوقها إلى السبعة ، وعن الفراء أن العرب تسمى البيت الواحد بيتاً والبيتين والثلاثة نتفة .

(٢) والقطعة ما دون القصيدة على كل قول فيها ، والظاهر أنه يشترط فى القطعة ما يشترط فى القصيدة من كون الأبيات على بحر واحد ومستوية فيما ذكر فى القصيدة

وإذا علمت ما تقدم من الكلام على القصيدة تعلم أن الفية ابن مالك لا تسمى قصيدة وأن البردة والشاطبية ولا مية العرب ولا مية العجم ولا مية ابن الوردى ومقصورة ابن دريد ونحو ذلك تسمى قصيدة .

الحرف الثاني (الوصل)

الوصل أى الموصول به ، وسمى بذلك لوصله بالروى ، وهو ليس من ضرورة الشعر لكنه إذا وجد لم ينب غيره منابه ولزم القصيدة جميعها .
فقول العجاج : « قد جبر الدين الاله فجبر » لا وصل فيه .
والوصل فى اصطلاح العروضيين حرف مد^(١) ناشئ عن أشباع حركة الروى أوهاء تلى الروى .

والاقتصار على المد الناشئ عن الأشباع ، والهاء ، هو بالنظر للكثير وجرى على الغالب ، والآ فقد يكون الوصل : ألف الضمير كضربا . والواو المضموم ما قبلها كضربوا وياؤه المكسور ما قبلها كاضربى ، وغلामى ، وتنوين الترنم كالف العتابا ، وقد يكون الوصل بغير ذلك مما يسمى كله

(١) حروف المد فى اصطلاح النحويين هى ما كان من حروف العلة الثلاثة - الألف والواو والياء - ساكنا وحركة ما قبلها من جنسها ، كقال ويقول ويبيع . أما حروف اللين فهى ما كان منها ساكنا سواء كانت حركة ما قبلها من جنسها أم لا كما القول والبيع .
فعلم من هذا أن :

- ١ - الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحا فهى دائما حرف مد ولين .
- ٢ - كل مد لين ولا عكس ، فبينها عموم وخصوص مطلق عند النحويين .
- ٣ - الواو والياء إذا كانتا متحركتين كوعد ويسر ليستا حرف مد ولا لين بل علة فقط .
وهذا غير اصطلاح القراء الذين يرون أن : -
- ١ - حروف اللين واو وياء ساكنا وانفتح ما قبلها كالقول والبيع
- ٢ - حرف المد واو وياء ساكنا وجانستها ما قبلها كقول ويبيع أو ألف .
- فبين المد واللين عند القراء تباين كلى ، والألف عند الجميع دائما حرف مد ولين اتفاقا .

وصلا في اللغة لا في الاصلاح إذ لا يسمى وصلا اصطلاحا وليس له اسم وضع له .

فالحاصل أن الوصل مختص بالروى المطلق - المتحرك - وهو :
أولا - إما أن يكون مدا

(أ) ألفا : ولا يكون ما قبلها الا مفتوحا ، كضربا ، وغضابا في قول الشاعر :

إذا غضبت عليك بو تميم رأيت الناس كلهم غضابا
(ب) واوا مضموما ما قبلها ، كضربوا ، وكالحمام في قوله :
ذل من يغبط الذليل رب عيش أخف منه الحمام
فإن وقعت الواو بعد غير ضمة كسعوا فهي روى ولا وصل هنا لأنه لا يكون إلا في القافية المطلقة .

(ج) أوياء : عكسورا ما قبلها : كاضرى وشمسى في قول الشاعر :
لا والذي شق خمسى ما غير وجهك شمسى
وكأديب في قول الشاعر :

كل شعب كنتم به ال وهب فهو شعبى وشعب كل أديب
فإن وقعت الياء بعد غير كسرة فهي روى ولا وصل هنا كاسقى .
فهذه الثلاثة حروف مد وهي وصل سواء كانت مضمورات أو حروفا ،
فالمضمورات :

كضربا ، وضربوا ، واضرى وعرضى ، والحروف مثل :
غضابا ، والحمام ، وشمسى ، وأديبى (أديب) .

وإذا لم يضم ما قبل الواو ولم يكسر ما قبل الياء فليسا بوصل بل هما
حيثنذ روبان ، نحو ظي ودلو ، ونحو لدى واسقوا ، ونحو دعوا ورميا .
ثانيا - وإما أن يكون هاء بشرط أن يكون ما قبلها متحركا ، وهذه
الهاء تكون :

(أ) هاء تأنيث متحركا ما قبلها ، نحو طلحة وخمرة ، مثل :
ثلاثة ليس لها رابع الماء والبستان والنعمة

(ب) هاء ضمير متحركا ما قبلها نحو ضربه ومقامها ، مثل :

عقت الديار محلها فمقامها

ونحو أخاطبه في مثل :

فما زالت أبكى حوله وأخاطبه

(ج) هاء أصلية متحركا ما قبلها نحو كارها وفارها نحو :

أعطيت فيها طائعا أو كارها حديقة غلباء في جدارها
وفرسا أتى وعبدا فارها

فإن لم يتحرك ما قبل هذه الهاءات فلا تكون وصلا بل رويا نحو :
الحياة ، ونبيها ، والوجه .

(د) أوهاء سكنت وهي التي تتبين بها حركة الكلمة نحو سلطانيه واقتده
بالمفاضلين أولى النهى فى كل أمرك فاقتده
وهذه الهاء لا يكون ما قبلها إلا متحركا .

ثم إن الهاء التي تقع وصلا قد تكون :

(أ) ساكنة مثل :

وقفت على ربع لمية ناقتى فزاللت أبكى حوله وأخاطبه
(ب) ومتحركة مفتوحة مثل :

يوشك من فر من منيته فى بعض غراته يوافقها
(ج) ومتحركة مكسورة مثل :

كل امرئ أصبح فى أهله والموت أدنى من شراك نعله
(د) ومتحركة مضمومة مثل :

فبا لا ثمى دعنى أغالى بقيمتى فقيمة كل الناس ما يحسنونهم
هذا والهاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة أو الضمة يجب الإتيان بعدها
بالخروج .

وستكلم عن الحروف من حيث صلاحيتها لأن تكون رويا أو وصلا
بعد الكلام على باقى حروف القافية .

الحرف الثالث (الخروج) :

هو حرف مد ناشئ عن أشباع حركة هاء الوصل ، فلا بد أن يكون ما قبله هاء وصل أشبعت حركتها ، فلا يلحق الروى الذى ليس موصولا ولا الروى الموصول بغير الهاء ولا الروى الموصول بالهاء التى لم تشبع حركتها بأن كانت ساكنة .

والخروج : ألف كآلف هبوبها فى قوله :

تمر الصبا صفحا بساكن ذى الغضا

ويصـدع قلبى أن يهب هبوبها

أو واو كواو اذكره فى قوله :

خليل لى سأمجره لذنـب لست أذكره

الحرف الرابع (الردف) :

هو حرف لين^(١) قبيل الروى ، سواء كان اللين متصلا بالروى من كلمته كآلف « الإحسانا » ، ووا « يؤوب » ، وياء « مشيب » فى الأبيات الآتية أو منفصلا عنه من كلمة أخرى ، وقد اجتمعا فى قوله :
أتته الخلافة منقادة إليه تحرر أذيالها
فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
فالالف الأولى من البيت الأول ردف وهى متصلة بالروى من كلمته ، والألف الثانية من البيت الثانى منفصلة عنه فى كلمة أخرى .

والردف ألف أو واو أو ياء :

١ - فالالف : ولا تكون إلا حرف مد ولين مثل :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنهم ما عنانا
ربما تحسن الصنيع ليالیه ولكن تكدر الإحسانا

٢ - والواو : وقد تكون حرف مد ولين مثل :

وكل ذى غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

(١) أهم من أن يكون حرف مد أولا .

وقد تكون حرف لين فقط :

أين من ذكريات أمسى ويومى أنا بالذكرى مولع يا قومى

٣ - والياء : وقد تكون حرف مد ولين مثل :

فآبوا بالرماح مكسرات وأبنا بالسيوف قد انحنينا
ملاحظات :

١ - الردف بالألف مع الردف بالواو أو الياء فى قصيدة واحدة غير جائز لبعء الألف عنها .

٢ - يجوز من غير قبج - وإن كان الاتفاق أحسن - وقوع الواو ردفا فى بعض أبيات القصيدة والياء فى بعضها الآخر مثل :

وكل ذى غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب
من يسأل الناس يحرموه وسأئل الله لا ينجب
وجواز ذلك إنما هو بشرط اتحاد الواو والياء فى كونها حرفى مد ولين^(١) أو حرفى لين فقط^(٢)

٣ - الردف إما :

(أ) واجب اتفاقا حيث يلتقي ساكنان فى آخر البيت^(٣) مثل :

لا يغرن أمرا عيشه كل عيش صائر للزوال
وذلك ليسهل الانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد .

(ب) واجب على قول جمهور العروضيين إذا استكمل البيت عدد أجزاء دائرته ونقص من ضربه حرف متحرك - بالكسف - أو حرف ساكن مع حركة ما قبله - بالقطع أو القصر .

فيجب إذا كان البيت غير مجزؤ ولا منهوك ولا مشطور ودخل ضربه القطع أو الكسف أو القصر ، وذلك ليقوم المد مقام المحذوف فيقع التعادل بين العروض والضرب .

(١) بأن يضم ما قبل الواو ويكسر ما قبل الياء .

(٢) بأن يفتح ما قبلها .

(٣) بتدليل أو تسخير أو قصر أو وقف مثلا .

وأجاز سيبويه استعمال مثل ذلك بغير ردف لقيام الوزن بالحرف الصحيح وأنشد :

ولقد رحلت العيس ثم زجرتها قدما وقلت عليك خير معد
(جـ) وواجب على قول ضعيف حيث لم يستكمل البيت أجزاء دائرته ونقص من ضربه حرف متحرك أو حرف ساكن مع حركة ما قبله أى فى البيت المجزوء أو المشطور أو المنهوك الذى دخله القطع أو الكسف أو القصر ولم يوجه الجمهور هنا لبناء البيت على النقصان فلم يلزم التعويض عن المحذوف من ضربه بخلاف حالة استكمال البيت .

(د) وهنو مستحسن اتفاقا فيما عدا ذلك استكثارا من المد فى الأواخر لأنها محل مد وترنم .

٤ - أوجب الجمهور الردف فى الضرب الثالث من الطويل المحذوف مع أنه لم يدخل تحت قاعدة الوجوب اتفاقا ، لأنه لم يلتق فيه ساكنان ، ولا على قول الجمهور لأنه لم يدخل فيه الكسف ولا القصر ولا القطع .

وقد اختلف فى توجيه ذلك ، فقال سيبويه ، دخله القبض أولا فصارت مفاعيلن إلى مفاعلن ثم حذفت نونه وحركة اللام فصارت مفاعل وحولت إلى فعولن وجاء الردف عوضا من النون وحركة اللام على القاعدة . واعترض على ذلك بأنه لو كان الأمر على ما قال سيبويه لسمى ذلك الضرب مقصورا لا محذوفا . واجيب بأنه لما دخله القبض أولا سم القطع صار فى صورة المحذوف فسمى محذوفا رعاية للضرورة .

الحرف الخامس (التأسيس) :

- ١ -

وهو ألف سبق على الروى بحرف متحرك^(١) وكان معه فى كلمته أو فى كلمة أخرى بشرط كون الروى ضميرا أو بعض ضمير . ومثال ألف التأسيس ألف « نائل » فى قول المعرى :

(١) وهذا الحرف المتحرك هو الدخيل .

الافى سبيل الله ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم ونائل
ومثل : الطلول الدوارس فارقهم الأوانس
فألف التأسيس إذا إما :

- ١ - من كلمة الروى مثل : وليس على الأيام والدهر سالم
- ٢ - أو من غيرها بشرط أن يكون الروى ضميرا مثل :
ألا لاتلوماني كفى اللوم مايبا فما لكما فى اللوم خير ولايا
ألم تعلم أن الملامة نفعها قليل وما لومى آخر من سماتيا
أو بعض ضمير مثل :
فإن شئتما ألقحتما أو تتجتما وإن شئتما مثلا بمثل كما هما
وإن كان عقلا فاعقلا لأخيكما بنات مخاض والفصال المقادما

- ٢ -

وألف التأسيس اما :

- (١) أصلية ويجب حينئذ التزامها اتفاقا إن كانت فى كلمة الروى وعلى الصحيح عند الأكثرين إن وقعت والروى فى غير كلمتها .
- (ب) أو الف غير أصلية (وهى التى أصلها همزة كما فى آدم وآخر)
ولا تكون إلا فى كلمة أخرى . ولا يجب التزامها عند الخليل نظرا إلى الأصل . فيجوز عنده الجمع بين درهم وآدم مثلا . وأوجب غيره التزامها وهو الصحيح .

- ٣ -

ويلاحظ أنه إذا كانت الألف من غير كلمة الروى وليس الروى ضميرا
أو بعض ضمير فليست تأسيسا أصلا فلا تلزم اتفاقا ، وذلك لأن بعد
الألف عن آخر القافية يقضى بعدم التزامها - لولا ما فيها من فضل المد
المقصود عندهم لإظهار الاعتناء به - فإذا انضم إلى البعد الانفصال قوى
المانع وضعف الموجب فلم تجعل تأسيسا حينئذ وإنما جعلت تأسيسا إذا كان

الروى فى الكلمة الأخرى ضمير أو بعضه لأن شدة احتياج الضمير لما قبله يعارض الانفصال فبقى القصد إلى إظهار ما فى الألف من فضل المد سالما من المعارض .

الحرف السادس (الدخيل)

وهو حرف متحرك بعد ألف التأسيس وقبل الروى ، سى بذلك لدخوله بين التأسيس والروى كما تقدم .
وحركة الدخيل إما : كسرة كلام سالم ، أو ضمة كواو التطاول ، أو فتحة كواو تطاولى . وتسمى حركة الدخيل بالإشباع كما سيأتى . وخرج بمتحرك حرف الردف فإنه ساكن ، وبهذا نعلم أن الردف والدخيل لا يجتمعان فى قافية واحدة ، ويخرج الردف أيضا بقولنا « بعد التأسيس » لأن الردف لو جاء بعده لا يجتمع ساكنان لا يجتمعان إلا بشروط بعضها مفقود هنا فلا يجتمع الردف والتأسيس . وأما ماعدا ذلك من حروف القافية فقد يجتمع فيها كقوله « كواكبها » : فالألف تأسيس ، والكاف دخيل ، والباء روى ، والهاء وصل ، والألف الأخيرة خروج .

مراجعات

بين حروف القافية فى الآيات الآتية :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
غير مجد فى ملتي واعتقادي	نوح باك ولا ترنم شادى
وإنك شمس والملوك كواكب	إذا طلعت لم يبد منهن كوكب
عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار	ماذا تحيون من توى وأحجار
مايلغ الأعداء من جاهل	مايلغ الجاهل من نفسه
إذا كنت فى كل الأمور معاتبا	صديقك لم تلق الذى لانعابه
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت	له عن عدو فى ثياب صديق
عدوك من صديقك مستفاد	فلا تستكثرن من الصحاب
ولقد نزعت عن الغوا	ية لابسا ثوب الوقار

متى أحصيت فضلك في كلام فقد أحصيت حبات الرمال
خل عقلي يامسفه إن عقلي لست أتهمه
رب ركب قد أناخوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلال
بورك للعروس في زفافها كالسوسن الأبيض في عفافها

١. حروف الروى

ما يجوز وقوعه روى ، وما لا يجوز ، وما يجوز وقوعه روى ووصلا من حروف المعجم .

١ - مالا يصلح أن يكون روى

جميع حروف المعجم تصلح أن تكون روى إلا سبعة أحرف في مواضع وهى :

أولا . الألف : فى خمسة مواضع

١ - ضمير التثنية نحو قاما واضربا . فهى وصل لا روى بل ما قبلها هو الروى .

٢ - الألف التى لبيان حركة الكلمة نحو « أردت أعرفها من أنا » فهى وصل لا روى بل ما قبلها هو الروى .

٣ - الألف التى للاطلاق . (وتسمى ألف الترم وألف الاشباع) ومثالها :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

٤ - الألف المبدلة من تنوين المنصوب وقفا ، وعن نون التوكيد الخفيفة وقفا ، فهى وصل والروى ما قبلها ومثالها: رأيت زيدا ، والله فاعبدا .

٥ - الألف اللاحقة لضمير الغائبة مثل يوافقها، فهذه الألف ليست روى بل ولا وصلا بل خروج ، والروى هو القاف والهاء وصل .

أما الألف الأصلية وتسمى المقصورة كألف إذا ومتى والهدى ورمى ، والألف الزائدة للتأنيث نحو حبلى أو الإلحاق كأرطى : فأنت فيها بالخيار إن

شئت جعلتها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها ليكون رويا ، وإن شئت جعلتها رويا وهو الأحسن ، وعلى ذلك مقصورة ابن دريد وسواها .
وقال ابن القطاع الأحسن جعلها وصلا ، ولكن إن التزم الشاعر ما قبلها كانتا وصلا .

ثانيا - الواو فى ثلاثة مواضع :

١ - الواو التى للاطلاق وتسمى واو الترنم وواو الإشباع مثل : سقيت الغيث أيتها الخيامو ، فهى وصل لا روى بل الروى ما قبلها .

٢ - الواو التى هى ضمير جمع مضموم ما قبلها كضربوا واضربوا فهى وصل لا روى بل الروى ما قبلها

نعم قال بعضهم كابن السراج وقد تجعل واو نحو اضربوا وياء نحو اضربى رويين واستدل هذا المجيز فى واو الجمع بقول مروان بن الحكم :
وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا نموت كما ماتوا ونحيا كما حيوا
وينقص منا كل يوم ليلة ولا بد أن نلقى من الأمر ما لقوا
٣ - والواو اللاحقة للضمير مثل ضربتهم وكلهمو، وقوله : فمن لى بحر أودع الحلم عندهو ، فهى وصل والروى ما قبلها .

أما الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها كيدعو ، فأنت بالخيار إن شئت جعلتها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها ليكون رويا . وإن شئت جعلتها رويا . وإن كان الأحسن الأول .

والواو المفتوح ما قبلها نحو اخشوا ، أو الساكن ما قبلها كدلو وهو . أو المتحركة مع تحرك ما قبلها كدعوا أو المشددة مرجو (والمشددة بمنزلة حرف واحد والتزم الجرمى والسيرافى التشديد ولم يلتزمه الخليل والأخفش بل جعلاه أحسن وكذا يقال فى غير الواو من الروى المضاعف نحو حب ولب) فهى فى هذه الحالات الأربع روى لا وصل لأنها فى هذه المواضع ليست بمد فهى روى فقط .

ثالثا - الياء : (وهى كالواو فى جميع حالاتها) ، فلا تصلح أن تكون روى فى ثلاثة مواضع وهى :

١ - الياء التى للاطلاق (ياء الترنم والإشباع) ولا يكون ما قبلها إلا مكسورا كالمترلى فهى وصل والروى ما قبلها .

٢ - الياء ضمير المتكلم أو المؤنث المكسور ما قبلها كغلامى واضربى فهى وصل والروى ما قبلها إلا على رأى ابن السراج فقد أجاز جعل هذه الياء بقسميها روى بقله (كما مضى فى الواو سابقا) .

٣ - الياء اللاحقة للضمير المكسور نحو مررت بهى فهى خروج والهاء قبلها وصل وما قبل الهاء روى .

أما الياء الساكنة الأصلية المكسور ما قبلها كالقاضى ويرمى فيجوز أن تكون وصلا ، وأن تكون روى ، والأول أحسن وعلى الثانى قول الشاعر :
نروح ونغدو لحاجاتنا وحاجات من عاش لا تنقضى
تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجة ما بقى
والياء المفتوح ما قبلها نحو اخشى ولدى أو الساكن ما قبلها نحو ظبى وعصاى أو المتحركة وما قبلها متحرك مثل رحيا أو المشددة مثل كرسى .
فهى فى هذه الحالات الأربع روى لا وصل كالواو ولأن الياء فى هذه المواضع ليست بجد فهى روى فقط .

وياء النسب المشددة بمنزلة حرف واحد وتكون روى لا غير ، أما الخففة فيجوز جعلها وصلا فيلتزم الحرف قبلها ليكون روى ، ويجوز جعلها روى .

رابعا - التنوين : سواء كان للصرف أو لغيره نحو زيد وصه ومسلمات وأصابن وإتن والعتابن . فهو ليس بروى ولا وصل ولم يسموه باسم . وأما الألف المبذلة منه فهى كما مر فصل لا روى .

خامسا - نون التوكيد الخفيفة : نحو « ولا تعبد الشيطان والله فاعبدن » ، فهى ليست بروى بل ولا بوصل ، والألف المبذلة منها ليست بروى كما مر

بل هي وصل ، وقال بعضهم يجوز أن تكون نون التوكيد الخفيفة رويًا على ندرة مثل :

قف على دارسات الدمن بين أطلالها وابكين
ورد بأنه يجوز أن تكون هذه النون مخففة من الثقيلة .

سادسا الهاء : فلا تصلح أن تكون رويًا كذلك في ثلاثة مواضع :

١ - هاء السكت وهي التي تتبين بها الحركة نحو ارمه واقتده وله فهي وصل والروى ما قبلها .

٢ - هاء الضمير المحرك ما قبلها مخففاً كان أو مثقلاً سواء تحركت أو سكنت نحو ضربه وعنده وباطله ، فهذه الهاء وصل والروى ما قبلها .

٣ - الهاء المتقلبة عن تاء التأنيث المحرك ما قبلها ويقال لها هاء التأنيث ككلمة وتمرة فهي وصل والروى ما قبلها . وأجاز قوم وقوعها رويًا إذا كان ما قبلها مشدداً كهدية وعطية والصحيح أنها وصل والياء المشددة قبلها هي الروى .

أما الهاء الأصلية المحرك ما قبلها كالمتشابه والشبه فلك جعلها رويًا ، ولك جعلها وصلاً ولزمت الحرف الذي قبلها ليكون رويًا ومنه : أعطيت فيها طائعا أو كارها حديقة غلباء في جدارها والهاء (الأصلية أو الزائدة أو المضاعفة) الساكن ما قبلها ، كوجه وشبه وكسجاياها وفيها وعليه ونحييه ولديه والفتاة والحياة وبنينا وكمياها وجباها ، فهي في هذه الحالة في جميع أنواعها الثلاثة روي لا غير . وأجاز قوم في الهاء الزائدة الساكن ما قبلها نحو سجاياها وبنينا جعلها وصلاً وما قبلها رويًا ، والصحيح أنها الروى لأن الساكن لا وصل بعده ، وعلى مذهبهم لو جاءت القافية على نحو منها وملهى لكان عيباً ، وعلى المذهب الصحيح المتقدم ليس بعيب .

وتاء التأنيث ساكنة أو متحركة نحو ليلتي وحيلتي فهي يجوز جعلها رويًا ، وجعلها وصلاً فيلترم حرف قبلها ليكون هو الروى .

سابعا - همزة الوقف : أى الهمز الذى يبدله قوم من الألف وقفا نحو رجلاً
فليست يروى ولا بوصل .

فهذه هى الحروف السبعة التى لا يصح أن تكون روى .
وإنما امتنع أن تكون هذه الأحرف السبعة روى لأن أكثرها ليس
أصولاً بل زوائد على بنية الكلمة وليست قوية فى نفسها فأشبهت الحركات
فى امتناع وقوعها روى . وبعضها وإن كان أصلاً إلا أنه أشبه لضعفه
بالحركة .

٢ - الحروف التى يجوز أن تكون روى وأن تكون وصلاً .
هى ثمانية حروف أنت فيها بالخيار إن شئت جعلتها روى وإن شئت
جعلتها وصلاً وهى :

أولاً - الألف الأصلية أو الزائدة للإلحاق أو التأنيث .

ثانياً - الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها .

ثالثاً - الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها .

رابعاً - ياء النسب المخففة .

خامساً - الهاء الأصلية المحرك ما قبلها كالشبه .

سادساً - تاء التأنيث .

سابعا - كاف الخطاب فأنت بالخيار بين جعلها روى (ويكون
الأحسن حينئذ التزام ما قبلها . كقول الإمام على :

إن أخاك الحق من كان معك ومن يضر نفسه لينفعك
وبين جعلها وصلاً ولزمت الحرف الذى قبلها لأجل أن يكون روى .

ثامناً - الميم . فإن شئت كذلك جعلتها روى (ويكون الأحسن حينئذ
التزام ما قبلها نحو منهم وعنهم) وقد يجعلها بعض الشعراء وصلاً أيضاً إذا
وقعت بعد الهاء أو الكاف لأنها حرف أضمار ولحقت الميم الاسم بعد تمامه
كقول الشاعر .

زر والديك وقف على قبرهما فكأنتى بك قد نقلت إليهما

وكقول ابن أبي الصلت :

ليكما ليكما ها أنا ذا لديكما

فالياء ردف والميم وصل والكاف والهاء روى لا يجوز اختلافه .
هذه هي الحروف الثمانية التي يجوز وقوعها رويا أو وصلا . ثم ما يجوز
أن يكون رويا أو وصلا من هذه الحروف الثمانية قد يتعين أن يكون وصلا
إذا كان في أبيات القصيدة مالا يصلح أن يكون رويا مثل «كارها
وجدارها» فهاء «كارها» وإن جاز كونها رويا لكن لما جاء بعدها في بيت
آخر مالا يصلح أن يكون رويا وهو هاء «جدارها» تعينت هي أيضا
للوصل وقد يتعين أن يكون رويا إذا لم يلتزم الحرف الذي قبله في آخر كل
بيت من أبياته كما في خلتي وعزتي ، فإن تاء التأنيث وإن جاز كونها وصلا
كما تقدم لكن لما لم يلتزم الحرف الذي قبلها تعينت هي للروى هنا وقس على
ذلك .

٣ - مالا يكون إلا رويا

وهو ما عدا هذه الأحرف الثمانية وتلك الأحرف السبعة .

* * *

وبناء على هذه القواعد نقول : إذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه
فإن كان واحدا مما لا يجوز أن يكون رويا فتجاوزه إلى الذي قبله فإن لم يكن
واحدا منها فاجعله رويا وإن كان واحدا منها فتجاوزه إلى ما قبله فإنه لا بد
أن يكون رويا لأنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروى أكثر من حرفين :
الأول الوصل والثاني الخروج : فمثلا بيت رؤبة : « قاتم الأعماق خاوى
المخترق » آخره قاف وليست واحدا من الحروف المستثناة فهي حرف روى
والقصيدة قافية ، - وبيت زهير . « صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
الخ » آخره الهاء وهي من الحروف المستثناة لأنها هاء إضمار متحرك ما قبلها
فلا تكون رويا بل وصلا فقد اضطرت إلى إعتبار ما قبلها وهو اللام
وليست من الحروف المستثناة فهي الروى والقصيدة لامية ، وبيت شوقي :

نجما وتماثل ربانها ودق البشائر ركبانها

آخره الألف ولا تكون رويًا بل خروج والهاء وصل لتحرك ما قبلها فقد اضطرتت إلى اعتبار ما قبل الهاء فيكون هو الروى .

أمثلة وصور

عين حرف الروى فيما يأتى من الأبيات :

أموالنا لذوى الميراث نجمعها ودورنا لخراب الموت نبنيها
إن أنحاك الحق من كان معك ومن يضر نفسه لينفعك
من ظلم الناس تحاشوا ظلمه وعز فيهم جانباً ، واحتمى
وتحوطه حراسه وتذب عنه كتائبه
قد كان للمال ربا فصار بالبخل عبده
على خبزك مكتوب سيكفيكهم الله
ما رأيت مثلك عني حسنا وكمثل بك صبا لم ترى
نسب أقرب في شرع الهوى بيننا من نسب من أبوى
دعنى أصل رحمتى إن كنت قاطعها

لا بد للرحم الدنيا من الصلة
ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح
قد يدرك المتأني بعض حاجته وقد يكون مع المستعجل الزلل
لا تسأل المرء عن خلائقه في وجهه شاهد من الخبر
حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيه فالكل أعداء له وخصوم
فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

حركات القافية

وهي الحركات التي إذا أتى بها الشاعر في مطلع شعره وجب عليه التزامها في بقيته ففهما ما هو حركة الحرف نفسه ، ومنها ما هو حركة الحرف الذي قبله وهي ست :

١ - المجرى :

حركة الروى المطلق^(١) ، فحركة الروى المطلق مجرى ، أما سكون الروى المقيد فلم يسموه باسم خاص .

٢ - التوجيه :

حركة ما قبل الروى المقيد - أى الساكن - مثل وأكذب النفس إذا حدثها إن صدق النفس يزرى بالأمل وهذه الحركة قد تكون فتحة كما فى البيت ، أو كسرة ، أو ضمة :

٣ - النفاذ :

بالذال وبالدال أيضا وهو حركة هاء الوصل المتحرك مثل : إذا نزل الحجاج أرضا مريضة تتبع أقصى دائها فشفاهها وقد تكون حركة الهاء فتحة كما ذكر أو ضمة أو كسرة .

٤ - الإشباع :

هو حركة الدخيل ككسرة اللام والحاء فى قوله : يقتتر عيسى على نفسه وليس بباق ولاخالد فلو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد وقد تكون الحركة فتحة أو ضمة أيضا .

٥ - الحذو :

حركة ما قبل الردف كحركة الباء فى « العباد » فى البيت : سر أن اسطعت فى الهواء رويدا لا اختيالا على رفات العباد وحركة ما قبل الردف قد تكون فتحة كما ذكر وقد تكون ضمة أو كسرة . وإذا جاز اختلاف الردف بالواو والياء جازا اختلاف حركة الحذو بالضم والكسر مثل :

(١) أى المتحرك الذى يعقبه الف كغضابا أو واو كالحيام أو ياء مثل : « الكواكبى » أو هاء مثل

يوافقها .

وفى العقد الفريد (ص ٧٣ ج ٤) : المجرى : فتحة حرف الروى المطلق أو ضمته أو كسرته .

انظر إلى زهر الريح والماء في برك البديع
 وإذا الرياح جرت عليه في الذهاب وفي الرجوع
 نثرت على بيض الصفا ثح بيننا حلق الدروع
 ٦ - الرس :

حركة ما قبل التأسيس كفتحة الراء في البيت :
 للهو آونة تمر كأنها قبل يزودها حبيب راحل
 وإذا عرفت حروف وحركات القافية فغاية ما يجتمع منها في القافية
 الواحدة تسعة أسماء نحو (يوافقها) : فحركة الواو رس ، والألف
 تأسيس ، والفاء دخيل ، وحركتها إشباع ، والقاف روى ، وحركتها
 مجرى . والهاء وصل ، وحركتها نفاذ . والألف خروج وسقط الردف والحذو
 لأنها لا يجتمعان مع التأسيس ، وسقط التوجيه لأن المقيد لا يجامع
 الخروج .

أمثلة وصور

سم حركات القافية في الآيات الآتية :

إننا إذا اشتد الزما	ن وناب خطب وادلهم
ألفيت حول بيوتنا	عدد الشجاعة والكرم
إذا أتى عليك المرء يوما	كفاه من تعرضه الثناء
وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليبتلى
لاحت لعينك من بثينة نار	فدموع عينك درة وغزار
أيها النوام هبوا وبحكم	فاسألوني اليوم ما طعم السهر
ألا أيها النوام وبحكموا هبوا	أسائلكم هل يقتل الرجل الحب
إلا يكون أخى أخا ثقة	قطعت منه حباثل الأمل
هو حلوا من الشرف المعلى	ومن حسب العشيرة حيث شاءوا
وما طول الرجال لهم بفخر	ولكن فخرهم كرم وخير
إلى المفدى أبى يزيد الذى	يضل غمر الملوك فى ثمده

أنواع القافية

من حيث الإطلاق والتقييد :

أنواعها من حيث الإطلاق والتقييد تسع : ستة مطلقة وثلاثة مقيدة فالمطلقة^(١) ستة أقسام :

١ - مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين^(٢) مثالها :
حمدت إلهى بعد عروة إذنجا خراش وبعض الشر أهون من بعض
فالقافية لفظة « بعض » وهى مطلقة لأن الضاد متحركة ، ومجردة من
الردف والتأسيس ، وموصولة بياء الأشباع .

٢ - مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء مثل :
تحمل أشباحنا إلى ملك نأخذ من ماله ومن أدبه
٣ - مطلقة مردوفة موصولة باللين :

الا قالت بثينة إذ رأتى وقد لاتعدم الحسناء ذاما
٤ - مطلقة مردوفة موصولة بالهاء :

عفت الديار محلها فقامها

٥ - مطلقة مؤسسة موصولة باللين :

كلينى لهم يأميمة ناصب وليل أقاسيه بطى الكواكب
٦ - مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء :

فى ليلة لانرى بها أحدا يحكى علينا إلاكواكبها
وأقسام المقيدة^(٣) الثلاثة هى :

١ - مقيدة مجردة من الردف والتأسيس :

أتهجر غنائية أم تلم أم الحبل واه بها منجزم

(١) المطلقة : أى التى رويها متحرك غير ساكن .

(٢) أى بعد رويها حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروى .

(٣) مقيدة : أى أن رويها مقيد . أى ساكن .

٢ - مقيدة مردوفة :

كل عيش صائر للزوال

٣ - مقيدة مؤسسة :

وغررتني وزعمت أن لك لابن في الصيف تامر

من حيث الحركات :

وتنقسم تقسما آخر باعتبار الحركات التي بين ساكنيها وعدمها وهو :
١ - المتكاوس : كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها
كقوله :

قد جبر الدين الإله فجبر

٢ - المتراكب : كل قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها
كقوله :

أحب فيها وأضع

سميت بذلك لأن حركاتها بتواليها كأن بعضها يركب بعضها .
٣ - المتدارك : كل قافية توالى فيها حركتان بين ساكنيها كقوله :
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

٤ - المتواتر : كل قافية بين ساكنيها حركة .
يذكرني في طلوع الشمس صخرا وأذكره بكل مغيب شمس
سميت بذلك لأن الساكن الثاني جاء بعد الأول بتراخ بينهما بسبب توسط
المتحرك .

٥ - المترادف : كل قافية اجتمع ساكنها :
هذه دارهم أقفرت أم زبور محتها الدهور
سميت بذلك لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر . وقولنا اجتمع ساكنها
أي تلاقيا من غير فاصل .

ملاحظة :

هذه الأنواع الخمسة يجوز اجتماع بعضها مع بعض آخر منها في قوافي الكلام المنظوم فلا يعد ذلك عيبا وتفصيل ذلك أن :

١ - الوند المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كمجزوء البسيط وكالرجز (مجزوء أم غير مجزوء) أو جاز خزله (الطى مع الإضمار) كالإكمال فقط (مجزوء أم لا) أو خبئه كالرمل (مجزوء أم لا) والخفيف (الكامل لا المجزوء بدليل فرض المسألة في الوند المجموع ومستفعل لن في مجزؤه ذو وند مفروق لا مجموع) المحذوفين (أى الذين دخل ضربهما الحذف فإن آخر كل منهما فاعلاتن يصير بالحذف فاعلن المجموع الوند فيخبئ بحذف ثانيه فيصير فعلن) والمتدارك ، فإنه في هذه الحالات يجوز اجتماع المتدارك والمتراكب في قوافي القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة كذلك ولا يعد ذلك عيب ، فقوافي البسيط والرجز يصير بعضها على مستفعلن إن لم يدخله الطى وبعضها على مستعلن إن دخله ، وقوافي الكامل يصير بعضها على متفاعلن إن لم يخزل وبعضها على متفعلن إن خزل ، وقوافي الرمل والخفيف يصير بعضها على (فاعلا) إن لم يدخله الخبن وبعضها على فعلن إن دخله ، وقوافي المتدارك يصير بعضها على فاعلن إن لم يخبن وبعضها على فعلن إن خبن . وهذا إنما يكون قافية مع « لن » في الجزء الذى قبله ، والأول في الجميع متدارك والثاني متراكب . وإنما جاز اجتماعهما في قوافي القصيدة أو القطعة الواحدة لأن هذه زحافات غير لازمة يجوز الإتيان بها في قافية وتركها في أخرى من القصيدة فيحدث ما ذكر ولا عيب فيه ^(١) .

٢ - وكذلك الوند المجموع إذا كان آخر جزء جاز خبله (الخبن مع الطى) كمجزوء البسيط وكالرجز مطلقا - جاز اجتماع المتكاوس والمتراكب

(١) والحاصل أننا إذا استعملنا أضرب هذه الأبحر تامة في قافية القصيدة الواحدة أو القطعة كذلك كانت قافيتها حيثند متدركة وأن استعملناها في قافيتها غير تامة بأن دخل في جزء مجزوء البسيط الطى إلى آخر ما ذكر كانت القافية متراكبة ، وهذا جائز ولا عيب فيه .

والتدارك في قوافي القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة كذلك لأنه يكون في بعض قوافي القصيدة الواحدة على مستعلن إن لم يدخله شيء وهو التدارك ، وبعضها على مستعلن إن دخله الطي وهو المتركب وبعضها « متعلن » إن دخله الحبل وهو المتكاوس . والقافية حينئذ من لام فاعلن أو مستعلن الذي قبل هذا . . . وما ورد من ذلك قول الشاعر :

املاً ركابي فضة وذهباً فقد قتلت الملك المحجبا
ومن يصلى القبلتين في الصبا وخيرهم إذ يذكرون نسباً
قتلت خير الناس أما وأباً

فالقافية في البيت الأول والرابع من المتكاوس ، وفي الثاني والثالث من التدارك وفي الخامس من المتركب .

٣ - ويجوز اجتماع غير ما ذكر أيضاً لجواز اجتماع المتواتر والمترادف في قوافي القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة واجتماع المتكاوس معها فيها . ولم يذكره القنائي لعلمه بطريق الأولى والقياس على ما ذكر سابقاً ، وفي الألفية تجد مثل هذه الأقسام الخمسة كثيراً . وهذا الاجتماع الذي علمته كثير في أبيات الرجز كالألفية لابن مالك ، لكن كون الأبيات حينئذ قصيدة أو قطعة مجاز على التحقيق على ما سبق في تعريف الروى .

عيوب القافية

عيوب القافية التي تعثر بها سبعة : (الإيطاء ، التضمين ، الاقواء ، الإصراف ، الإكفاء ، الإجازة ، السناد) .

والجائز منها للمولدين هو الإيطاء والتضمين ، والسناد بجميع أقسامه بخلاف باقيها من الإكفاء والإجازة والاقواء والإصراف فإنه غير جائز لهم ، وما ورد منه عن العرب يحفظ ولا يقاس عليه .

الأول الإيطاء :

هو إعادة كلمة الروى (أى الكلمة المشتملة على حرف الروى سواء أعيدت القافية بتمامها أم لا) لفظاً ، ومعنى ، لغير خصوصية مقصودة ، ولغير

انتقال من غرض إلى آخر ، من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين أربعة أبيات أو ثلاثة أو عشرة أو أحد عشر أو ستة عشر أو عشرون على ما تقدم من الخلاف في مقدار القصيدة ، وهذا مذهب الجمهور الذين يرون أن الإيطاء بإعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها .

ونقل عن الخليل أنه إعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها أو بلفظها فقط بشرط اتحاد المكررين في الاسمية أو الفعلية من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين سبعة أبيات الخ .
ومن هذا نعلم أن كلمتي الروى المكررتين قبل الفاصل المذكور لغير نكتة :

- ١ - إن اتحدا لفظا ومعنى فهو إيطاء عند الخليل والجمهور .
- ٢ - إن اتحدا معنى لا لفظا فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور .
- ٣ - إن اتحدا لفظا لا معنى مع اختلاف اللفظين اسمية وفعلية ، كذهب بمعنى مضى وذهب بمعنى أحد النقدين فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور .
- ٤ - إن اتحدا لفظا لا معنى مع اتحاد اللفظين اسمية وفعلية ، فهذا هو موضع الخلاف بين الخليل والجمهور ، فالخليل يقول هذا إيطاء لاتحاد المكررين لفظا مع اتحادهما اسمية وفعلية ، أما الاختلاف في المعنى فلا يرفع وصف الإيطاء عنهما ، والجمهور يقولون : ليس بإيطاء لأن اللفظين المكررين وإن اتحدا لفظا واتحدا صورة (أى اسمية أو فعلية) إلا أنها اختلفا معنى فلم يكن ذلك عيبا من العيوب الشعرية لاشتراطنا اتحاد المعنى مع اتحاد اللفظ .

فالحاصل :

أن الإيطاء عند الجمهور تكرير كلمة الروى بمعناها ولفظها وصورتها لغير نكتة قبل الفاصل المذكور ، وعند الخليل هو تكرير كلمة الروى بمعناها ولفظها وصورتها معا ، أو بلفظها وصورتها فقط قبل الفاصل المذكور ، فالإيطاء عند الخليل أعم منه عند الجمهور عموما مطلقا .

ويرد على مذهب الخليل بأن :

١ - تكرير كلمة الروى بلفظها وصورتها مع الاختلاف فى المعنى فيه من المحسنات المعنوية الجناس التام ، فكيف يكون إيطاء معدودا من عيوب الشعر؟

٢ - على أنه يدل على قوة طبع الشاعر لا على ضعفه بما فيه من هذا المحسن البديعى الساحر ، فقد خرج عن الإيطاء - الذى عُدَّ عيبا لدلالته على ضعف طبع الشاعر وقلة مادته حيث قصر فكره عن أن يأتى بقافية أخرى ، وصار شيئا آخر مقبولا عند البلغاء معدودا من أسرار سحر الأسلوب وبلاغته .

٣ - على أن الإيطاء إنما سُمى إيطاء لما فيه من تواطؤ الكلمتين وتوافقهما فى اللفظ والمعنى (لأن هذا هو التواطؤ فى الكلمتين الذى يجب اعتباره فى هذا المقام) فكيف يكون تواطؤ الكلمتين فى اللفظ فقط دون المعنى من باب الإيطاء .

ملاحظة :

يرى الخليل أن كل ما اتفق لفظه من الأسماء والأفعال وإن اختلف معناه فهو ، إيطاء ، فالإيطاء عنده ترديد اللفظتين المتفقتين من الجنس الواحد ، فجعل بمعنى عظيم وبمعنى صغير إيطاء عنده .
الخلاصة : مما سبق نعلم أن :
أولا : شروط تحقق الإيطاء هى :

١ - اتحاد كلمتى الروى فى اللفظ والصورة والمعنى عند الجمهور ، وفيها أو فى اللفظ والصورة دون المعنى عند الخليل .

٢ - أن لا يفصل بين المكررين سبعة أبيات الخ وإلا لم يكن إيطاء ولم يعد عيبا (١)

(١) والسر فى ذلك أن اللفظ المكرر بعد ذلك يصير كأنه مذكور فى قصيدة أخرى حكما

٣ - أن يكون تكرار كلمتي الروى لغير خصوصية وإلا (أى إن كرر لخصوصية) لم يكن إيطاء ولم يعد عيبا وذلك بأن يعذب الاستكثار من اللفظ المكرر كلفظ الجلالة ومحمد ، ومنه قول بعضهم :

محمد ساد الناس كهلا ويافعا وساد على الأملاك أيضا محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه وما الحسن كل الحسن إلا محمد
محمد ما أحلى شمائله وما ألد حديثا راح فيه محمد
٤ - ألا يخرج الشاعر من غرض إلى آخر فقد قالوا لا يعد تكرار اللفظ إيطاء بعد الخروج من قصة إلى أخرى ومن غرض إلى آخر ولو لم يقع الفصل بالمقدار المتقدم .

ثانيا - نعلم أيضا أن :

١ - تكرار كلمات الروى المتحدات معنى فقط ليس بإيطاء إتفاقا .
٢ - وتكرار كلمات الروى المتحدات لفظا فقط (أى صورة) ومنه الألفاظ المشتركة كالعين ونحوه ليس بإيطاء عند الجمهور ، خلافا للخليل .
والمعرف والمنكر ليس بإيطاء خلافا له أيضا .

والإيطاء مع كونه قبيحا جائز للمولدين لعدم شدة قبحه كما جاز لغيرهم على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب .
ومثال الإيطاء الذى ذكروه قول النابغة :

وواضع البيت فى خرساء مظلمة تقيد العير لا يسرى بها السارى
وبعده بثلاثة أبيات :

لا ينخفض الرز عن أرض ألم بها ولا يضل على مصباحه السارى
الثانى التضمن :

وهو تعليق قافية البيت بما بعده بأن كان البيت الأول غير مستقل بنفسه ، فإن استقل لكنه اشتمل على ما يفتقر فى تفسيره إلى الثانى فليس بتضمن نص عليه المبرد وسماه تعليقا معنويا ، وقيل إنه تضمنين فهو عيب أيضا ، قال الدماميتي : أما إذا ربط شئ من البيت السابق غير كلمة رويه بالبيت اللاحق ، فليس بتضمنين، ونقله عن المبرد وسماه تعليقا معنويا .

والتضمين نوعان قبيح وجائز ، فالأول ما لا يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصلة وهذا هو الأولى باسم التضمين ، والثاني ما تم الكلام بدونه والحاجة إليه تكميل المعنى المتقدم فقط كالتفسير والنعت وغيره من سائر التوابع والفضلات .

وقد علم مما سبق أن :

(أ) البيت الأول إذا كان غير مستقل بنفسه بسبب التضمين وربط كلمة الروى بما بعدها وكان الأول مفتقرا إلى الثاني فى أصل الإفادة فهو تضمين ومعيب إتفاقا .

(ب) البيت الأول إذا كان مفتقرا إلى الثاني فى غير أصل الإفادة فليس يعيب عند الجرمى خلافا للفراء .

(ج) البيت الأول إذا كان أوله مفتقرا إلى أول الثاني فليس بتضمين ولا يعيب عند المبرد وقيل هو تضمين معيب .

هذا وسمى ما ذكر تضمينا لأن الشاعر ضمن البيت الثانى معنى البيت الأول لأنه لا يتم إلا بالثانى .

وإنما كان التضمين عيبا لأن كلمة الروى محل الوقف والاستراحة فإذا افتقرت إلى ما بعدها لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها . أما إذا سلمت هى من الافتقار فلا عيب لانتفاء هذا المحذور .

والتضمين مغتفر للمولدين كما تقدم ، ومثال التضمين قول النابغة :
وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن منى
الثالث الإقواء :

وهو اختلاف المجرى أى حركة الروى المطلق بحركة تقاربها فى الثقل ، وهى الكسر مع الضم ، فخرجت الفتحة مع الكسر أو الضم ، فإن ذلك يسمى إصرافا ، ويسمى العيب المذكور إقواء لما فيه من المخالفة بين القافية ومثاله قول حسان :

لأبأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير
ويقول محمد عبد العزيز الدباغ عن الإقواء^(١) :

الشعر هو الصورة المعبرة عن عواطف الإنسان وإحساساته بالفاظ
رشيقة معتمدة على نغمات وألحان تثير عواطف السامعين المرهفين وتدفعهم
إلى التأثر بما يسمعون .

وأهم ما في الشعر العربي قافيته التي تبعث فيه ذلك الإيقاع الموسيقي
المهيمن على أوزانه العامة ، والتي تخلق فيه ذلك الجرس المتوازي للنغمات ،
إنها الطابع الأصيل الذي يبرز الشعر العربي مرتبطا بالغناء متصلا بالموسيقى ،
غير ناشز عن الذوق الجميل واللحن المتزن .

ولقد عرف العرب أهمية القافية في الشعر فأطلقوها مجازا عليه من
إطلاق الجزء وإرادة الكل ، قال شاعرهم :

أعلمة الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني
وكم علمته نظم القوافي فلما قال قافية هجاني

وإن ارتباط الشعر بقافيته ، دفع علماء الأداب إلى الاهتمام بعلمين
أساسيين في دراسة الشعر العربي : أما أحدهما فعلم العروض وهو يهتم
بدراسة الأنغام الشعرية العامة التي استعملها العرب ويحصر أوزانها في أبحر
محدودة أظهر الخليل ابن أحمد أشكالها ليتيسر لمن كان لهم استعداد فطري
أن ينهجوا نهج العرب في إنشاء الشعر وصياغته .

وأما العلم الثاني فقد خصص لدراسة القافية وإبراز محاسنها وعيوبها حتى
إذا ما اطلع الشعراء على ذلك اهتموا بشعرهم ، وعنوا به كثيرا فصاغوه
بعيدا عن البذاذة والغموض والتعقيد والتكلف والسذاجة ، وأبعدوه عن
الاضطراب في توازن حركاته وانسجام مجراه .

(١) مجلة دعوة الحق ص ١٥ عدد فبراير ١٩٦٤

ولقد ذكر العلماء أن للقافية عيوباً مختلفة والزموا الشعراء باجتنابها ليكون شعرهم جذاباً خالياً من الاضطراب في لفظه أو معناه .
ومن هاته العيوب أن يأتي الشاعر في قصيدته بيت شعري لا ينسجم في حركة رويه مع باقي الأبيات ، إلا أنهم ذكروا أن الاختلاف إذا وقع برفع بيت وجر آخر سمي إقواء ، وإذا وقع الاختلاف من الفتح إلى الكسر أو الضم سمي إصرافاً .

القصيدة بالإقواء تفقد انسجام سبكها وتختلف حركة رويها لأنها لا تسير على نسق واحد ولا تمتاز بجودة التأليف اللفظي .

ومثال ذلك قول حسان بن ثابت يهجو الحارث بن كعب المجاشعي :
لأبأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب تفخت فيه الأعاصير
وكقول الحارث بن حلزة في معلقته :

ليس ينجي الذي يوائل عنا رأس طود أو حرة رجلاء
فلكننا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
وليس يخاف أن هذا الانتقال المفاجئ من حركات متوالية إلى حركات أخرى بعيدة عنها في المخرج يثير قلقاً في السمع ونشوزاً في النغمة الشعرية التي تركز عليها القصيدة مما دعا كثيراً من الشعراء الإسلاميين إلى أن يفتخروا بتهديب شعرهم وإبعاده عن هذا الانزلاق بالقافية إلى مظهر ينبو عنه الذوق السليم :

قال ذو الرمة :

وشعر قد أرق له طريف أجنبه المساند والمحالا^(١)

وما افتخر ذو الرمة بتقديم شعره سليماً من عيوب القافية خالياً من الخلل في توازن حركاته إلا لكونه كان يعرف ما يوجهه النقاد من اللائمة على الذين

(١) السنام في علم القافية اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات ولكن المراد في بيت ذي الرمة كل عيب يلحق القافية .

لم يسابروا هاته الطريقة الجديدة ورضوا بالتقليد المطلق للشعراء الجاهليين في استعمال الإقواء في شعرهم .

ولقد لام المعري في رسالة الغفران شاعرا إسلاميا لأنه استعمل الإقواء في شعره^(١) وهذا يدل على أن النقاد لم يكونوا يستسيغونه في الإسلام. ولكن كيف أمكن للجاهليين أن يستعملوه في شعرهم وأن يستسيغوه دون أن يروا في ذلك عيبا ، فهل كانت أذواقهم ضعيفة أو كانت صناعتهم للشعر غير ناضجة أو كانوا يستعملونه عمدا لغاية من غايات البيان والإعجاز ؟

يظهر من الدراسات النقدية في الأدب ، أن الشعراء الجاهليين لم تكن أذواقهم تستهجن استعماله والدليل على ذلك أن كثيرا من فحول الشعراء قد استعملوه في شعرهم فقد استعمله امرؤ القيس والحارث بن حلزة وحسان بن ثابت والنابغة الذبياني .

ومن المعروف عند الأدباء أن النابغة كانت تقام له خيمة عظيمة في سوق عكاظ ، فيفد عليه الشعراء ينشدونه أشعارهم ويتفاضلون أمامه ليحكم بينهم .

وليس من الظاهر أن يكون الحكم بين الأدباء جاهلا بقواعد الشعر غير عالم بفنونه ولا مطلع على ما يستهجنه الناس ويستحسنونه ، إذ لو كان يرى في الإقواء عيبا لتجنبه وجنبه الناس .

ولقد عسر على بعض الرواة أن يروا النقاد الإسلاميين يستنكرون استعمال الإقواء ثم لا يجدون في الجاهليين من يستنكره ، لذلك رووا أن النابغة كان إذا أقوى لم يتجاسر أحد عليه لينبهه حتى إذا أقبل يوما إلى مدينة يثرب وأنشد جماعة منها قصيدته التي وصف فيها المتجردة احتالوا عليه فاتوه بجارية فغته من هاته القصيدة قوله :

سقط التصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كان بنائه غم يكاد من اللطافة يعقد

(١) رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تحقيق وشرح الدكتورة بنت الشاطي سلسلة ذخائر العرب صفحة

. وتعمدت الجارية إشباع كسرة اليد حتى صارت ياء كما تعمدت أشباع ضمة يعقد حتى أصبحت واوا فتنبه النابغة آنذاك إلى الأثر السيئ الذى يحدثه الإقواء فى الشعر وتجنبه، وتزيده الرواية أنه قال (دخلت يثرب وفى شعري بعض العاهة فخرجت منها وأنا أشعر الناس) .

وإذا كانت هاته الرواية صحيحة فإننا نعتبرها خاطرا جديدا طرأ على الأذواق فى الجاهلية فى أخريات هذا العصر ، لأننا لا نجد من الشعراء قبل ذلك من أنكر استعمال الإقواء . بل إننى أرى الإقواء كان يستعمل قصدا لتأكيد الكلام وتقريره وتنبيه السامعين إلى نقطة معينة يريد الشاعر أن يوجههم إليها ، وهذا هو السر فى أن كثيرا من الشعراء كانوا يستعملونه فى القصائد التى يقدمونها فى المنازعات والمرافعات .

فقد اشتهر فى الأدب العربى أن امر القيس وعلقمة تساجلا ، فقدم كل منهما قصيدة إلى أم جندب زوجة امرئ القيس لتحكم بينهما وتختبر شاعريتهما فتفضل أحدهما على الآخر :

كان مطلع قصيدة امرئ القيس :

خليلي مرأى على أم جندب لنقضى لبانات القواد المعذب
وكان مطلع قصيدة علقمة :

ذهبت من الهجران فى كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب

ولا شك أن القصيدة التى يريد الشاعر أن يبرز بها خصمه يعتمد فى صناعتها ويوجه عنايته إلى معانيها وألفاظها ، ولقد كان امرؤ القيس من أشهر الشعراء الذين امتازوا بحسن الصنعة وجمال الأسلوب والتنوع فى التعبير ، ومع ذلك فقد استعمل الإقواء فى هاته القصيدة التى حاول أن يبدع فيها وأن يتغلب على خصمه ، فلورأى فى استعماله ما يفسد عليه خطته لتجنبه ولأثر الابتعاد عنه بل إنه كان يرى فيه مظهرا من مظاهر الصنعة ، ووسيلة من وسائل التنبيه والإغراء .

قال امرؤ القيس فى هاته القصيدة :

وقلنا لفتيان كرام إلا انزلوا فعالوا علينا فضل ثوب مطب
فلما دخلناه أضفنا ظهورنا إلى كل جارى جديد مشطب
لظل لنا يوم لذيذ بنعمة فقل فى مقبل نحسه متغيب
فهو قد خص الإقواء بهذا البيت لأنه صور فيه يوما من أيام ذكرياته
كان قد انعم فيه واستراح وخشى أن تمر به دون أن تحس بما يحس وأن
لا تشعر بما يشعر به ولذلك استعمل الالتفات أيضا .

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم .
فقد وقع الخلاف بين البكرين والتغليين وكاد يدفعهم إلى حرب
طاحنة لكنهم التجأوا إلى المحاكمة أمام عمرو بنى هند ملك الحيرة وتراس
التغليين عمرو بن كلثوم فالتى جزءا من معلقته الشهيرة التى أبدع فيها ،
فكانت تنبعث منها العواطف صاخبة مدوية ترفع قبيلة تغلب على كل
القبائل وفى هاته القصيدة يقول :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقى نجد ولهوتها قضاة أجمعينا

وكانت الضرورة تدعو شاعر البكرين الحارث بن حلزة أن يرد مزاعم
التغليين وأن يصامد شاعرهم ويقاومه بالحجة والدليل فقام أمام الملك وألقى
قصيدته الشهيرة :

آذنتنا بينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

وغير خاف أن القصيدة التى ألقاها الحارث بن حلزة كانت عصارة
فكره وعاطفته أجهد فيها نفسه ليقدمها صورة رائعة تجمع بين حسن البيان
وقوة المعانى وبين سحر الألفاظ وجلال الأفكار ، اعتمد فى صياغتها على
التجربة والممارسة للحياة ، لقد كان مثالا الذكاء والدهاء ، لا ينطق
إلا بالحجة ولا يتحدث إلا بالبرهان ولا يستعمل من الأساليب البيانية
إلا ما كان قويا وجليلا ، ولهذا نعتبر استعمال الإقواء فى قصيدته يرمز إلى

التوكيد والتقرير وتنبيه السامعين فهو قد انتقل في قصيدته من مدح قبيلته إلى مدح والد الملك المتحاكم عنده ليستميله وليذكره بأن التغليبين كانوا قد خذلوا أباه قال :

ليس ينجى الذى يوائى عنا رأس طود أوحرة رجلاء
فلكننا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
ملك أضرع البرية لا يو جد فيها لما لديه كفاء
إن الأقواء فى هذا البيت كان مقصودا ، لأن الشاعر حينما أراد أن ينتقل إلى مدح والد الملك خشى أن يكون الملك لا هيا عنه ، فأحدث فى القافية هذا التغير المفاجئ ليجذبه إليه من جديد ولينبهه إلى ما يمكنه من إجلال الملوك الحيرة .

وإن تحوير مجرى القافية يبعث فى السامع انتباها غير منتظر قد يدفعه إلى ترديد البيت المقصود الذى يسعى الشاعر فى تقرير معناه .

ولم يكن العرب يستعملون أسلوب التوكيد بتحوير مجرى الحركة فى الشعر فقط ، وإنما كانوا يستعملونه فى النثر أيضا، والقرآن وهو الكتاب الذى أنزل بلسان عربى مبين قد خاطب العرب وفق الأساليب التى يفهمونها ويستعملونها ، فأكد بتحوير مجرى الاعراب أيضا ، قال تعالى : « ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكن البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبين وآتى المال على حبه ذوى القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفى الرقاب وأقام الصلاة وآتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا ، والصابرين فى البأساء والضراء وحين البأس أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون » .

فإن سياق الكلام يقتضى رفع الصابرين ، ولكن الله تعالى حينما أراد أن يظهر فضل الصبر فى الشدائد وأن يوجه إليه عناية المسلمين غير مجرى كلامه حتى نتدبر ذلك ونتسلح بالصبر عند النوائب .

وهكذا رأينا أن تحوير الكلام العادى يشعر بالتأكيد وهذه هي العلة التى كانت تدفع شعراء الجاهلية إلى استعمال الإقواء فى شعرهم قبل أن تمجّه الأذواق وتعدّه عيباً من عيوب القافية .

الرابع الإصراف :

وهو اختلاف المجرى (حركة الروى المطلق) بفتح وغيره من ضم أو كسر ، بأن تكون حركة حرف روى البيت المتقدم فتحة وحركة حرف روى البيت الذى بعد ضمة أو كسرة أو بالعكس فينتج من ذلك أربع صور (١ - فتحة ثم ضمة ٢ - فتحة ثم كسرة ٣ - كسرة ثم فتحة ٤ - ضمة ثم فتحة) - ومثال الفتح مع الضم :

أريتك أن منعت كلام يحيى أتمنئى على يحيى البكاء
ففى طرفى على يحيى سهاد وفى قلبى على يحيى البلاء
وشاهد الفتح مع الكسر :

ألم ترنى رددت على ابن ليلى منيحتة فعبجت الأداء
وقلت لشاتة لما أتتنا رماك الله من شاة بداء
ملاحظة :

العروضيون فى مثل البيتين السابقين يقرأون كلمة الروى على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روى القصيدة . والنحويون بخلاف ذلك فهم يحركون كلمة الروى بحركة القافية ويقدرّون فيها الحركة التى هى مقتضى العامل لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً بالوجهين ، وكلام النحويين مفروض فى شعر المولدين فإن الإقواء والإصراف ليسا جائزين لهم كما تقدم فإن جاء ما ظاهره ذلك صرف إلى الإعراب التقديرى للضرورة . أما المتقدمون فإن علم أن العرب نطقوا ببعض القوافى رويها مكسور وبعضها الآخر مضموم مثلاً حكم عليه بمثل الإقواء والإصراف الذى قاله العروضيون لأنه جائز لهم فلا ضرورة ، وما لم يعلم كيف تكلمت العرب به يحمل على الإعراب التقديرى .

الخامس الكفاء :

وهو اختلاف الروى بحروف متقاربة الخارج مثل :
بنات وطاء على خد الليل
لا يشتكين عملا ما أنقين

من مشطور السريع الموقوف والشاهد اختلاف الروى باللام والنون
لأنهما متقاربان مخرجا .

السادس الاجازة : بالزاي ، وبالراء أيضا :

وهو اختلاف الروى بحروف متباعدة الخارج مثل :
أهل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي أن الكفاء قليل
رأى من خليليه جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم
هذا ، ويلاحظ أن العيوب الأربعة (الإقواء والإكفاء ، والإصراف
والاجازة) متفاوتة المراتب فأشدها عيب الاجازة فالاكفاء ، فالإصراف
فالاقواء .

السابع السناد :

قليل هو كل عيب لحق القافية ، وقيل كل عيب سوى الإيطاء والإقواء
والإكفاء ، وقيل هو اختلاف ما قبل الروى وما بعده من حركة أو حرف .
والصحيح أنه اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات
والسناد خمسة أقسام : اثنان باعتبار الحروف وثلاثة باعتبار الحركات :
١ - سناد الردف : وهو ردف أحد البيتين دون الآخر مثل :

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكيمًا ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى فشاور لبيبًا ولا تعصه
فالأول مردوف بالواو قبل الصاد ، والثاني غير مردوف ، أما الهاء فوصل .

٢ - سناد التأسيس : وهو تأسيس أحد البيتين دون الآخر مثل :
يا دارمية اسلمى ثم اسلمى فخذف هامة هذا العالم
وكان رؤية بن العجاج يقول : لغة أبي همز العالم فلا يكون على هذا سنادا .

٣ - سناد الإشباع : اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين في الثقل كالضمة مع الكسرة أو متباعدتين فيه وذلك كالفتحة مع أحدهما ، فالضمة مع الكسرة مثل :
وهم طردوا منها بليا فأصبحت بلى بواد من تهامة غائر
وهم منعوها من قضاة كلها ومن مضر الحمراء عند التغاور
والفتحة مع الكسرة مثل :
يا نخل ذات السدر والجداول تطاولى ما شئت أن تطاولى
والثاني أثقل من الأول وأقبح ، حتى قيل إن الأول ليس بعيب .
فالحاصل أن سناد الاشباع اختلاف حركة الدخيل بضم وكسر أو بفتح وغيره .

٤ - سناد الحذو : اختلاف حركة الحرف الواقع قبل الردف وذلك بحركتين متباعدتين في الثقل وهما الفتحة مع الكسرة أو الضمة - فالفتحة مع الكسرة مثل :
لقد ألج الحباء على جوار كان عيونهن عيون عين
كأنى بين خافيتى عقاب يريد حامة فى يوم غين
والفتحة مع الضمة - كيرون مع مصطفىون .
والحاصل أن سناد اختلاف حركة الحرف الذى قبل الروى بفتح مع غيره
وحينئذ تخرج الضمة مع الكسرة فلا تعد عيبا .

٥ - سناد التوجيه : اختلاف حركة ما قبل الروى المقيد .
(أ) بالفتحة مع الضمة أو الكسرة كما هو مذهب الخليل .
(ب) أو بالكسرة مع الضمة أو الفتحة .
ويرى الأخفش أن سناد التوجيه ليس بعيب مطلقا ولهذا يسمى التوجيه لأن الشاعر له أن يوجهه إلى أى جهة شاء من الحركات . ففى سناد التوجيه ثلاثة مذاهب :
١ - الأول للاخفش ليس بعيب مطلقا .

٢ - الثاني للخليل وهو جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدهما .

٣ - ثالثا لكراع وهو جواز الضمة مع الفتحة وامتناع الكسرة مع أحدهما .

وشاهد سناد التوجيه قول رؤية من مشطور الرجز .

وقاتم الأعماق خاوى المخترق

ألف شتى ليس بالراعى الحمق

شذابة عنها شذى الربع السحق

فعلى مذهب الخليل الشاهد فى البيت الأول مع الثانى أو مع الثالث .

وعلى مذهب كراع الشاهد فى البيت الثانى مع الأول أو مع الثالث

لا فى الأول مع الثالث .

الثامن التحريد والإقعاد :

التحريد اختلاف نوعى الضرب فى الكامل أو غيره من البحور بأن يبنى

بعض أبيات القصيدة على ضرب من أضرب بحرهما وبعضها الآخر على

ضرب آخر ، وهو فى الضرب كالإقعاد فى العروض .

والإقعاد : هو اختلاف نوعى العروض فى الكامل فقط وهو فى الغالب

فى العروض الحذاء فترد كاملة حيناً وحذاء حيناً آخر ، فالفرق بين التحريد

والإقعاد هو :

١ - الإقعاد خاص بالكامل والتحريد عام ليس خاصاً به فقط .

٢ - الإقعاد خاص بالعروض والتحريد خاص بالضرب .

٣ - الإقعاد من عيوب الشعر والتحريد من عيوب القافية .

مثال ذلك : قال امرؤ القيس بن عابس الكندى الصحابى :

يارب غانية صرمت حباها ومشيت متئدا على رسلى

الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقية الرحل

فى البيت الأول إقعاد أو الثانى . لأن العروض الصحيحة ذات الضرب

الأخذ المضمّر قد وردت كما وردت العروض الحذاء ذات الضرب الأخذ المضمّر ، فيرجع في تعيين موضع الإقعاد هنا إلى القصيدة ، فإذا كانت تسير على الحذذ فالبيت الأول هو موضع الإقعاد ، وإذا كانت تسير على الصّحة فالثاني .

وقال الشاعر :

إن الرزية لازية مثلها ما تبتغي غطفان يوم أظلت
ولنعم حشو الدرع أنت إذا نهلت من العلق البرماح وعلت
في البيت الثاني إقعاد ، لأنه قد ورد العروض الصحيح منع ضربها
الصحيح ولم ترد العروض الحذاء ذات الضرب الصحيح فيكون الإقعاد في
البيت الثاني .

والتحريد والإقعاد ممنوعان للمولدين - وما دخله التحريد قول

الشاعر :

وإن أنت فضلت امرءا ذا نباهة على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر أن السيف ينقص وزنه
إذا قيل هذا السيف خير من العصي

نفي هذا النظم عيب التحريد ، وهو إختلاف الضرب فإن الأول من
صحيح الطويل والثاني من مقبوضة .

ضرورات الشعر

الضرورة ما وقع للشاعر في الشعر مما لم يقع مثله في الكلام المنشور سواء اضطر إليه الشاعر أم لا ، وقال ابن مالك هي ما يضطر إليه الشاعر ولم يجد عنه مندوحة ، ومذهبه ضعيف لأنه يكاد يسد باب الضرورة إذ كل ما يدعى أنه ضرورة يمكن أن يدعى تمكن الشاعر من تغييره ، بنظم تركيب آخر ، وقد يقال إن مراد ابن مالك بما ليس للشاعر عنه مندوحة ما هو كذلك بحسب العبارات المتبادرة التي يسهل استحضارها في العادة فلا يرد ما رد به عليه .

والضرورات الشعرية التي تجوز للشاعر دون النثر ثلاثة أقسام (الحذف - التغيير - الزيادة) :

(أ) **فالحذف** : كقصر المدود وترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء ، وترك تنوين المنصرف وتخفيف المشدد .

(ب) **والتغيير** : كتذكير المؤنث ، وعكسه ، وقطع همزة الوصل وعكسه ، وفك المدغم وعكسه ، وتقديم المعطوف ، والفصل بالأجنبي بين التابع والمتبوع .

(ج) **والزيادة** : كزيادة حرف كألّف الإشباع (أعوذ بالله من العقراب) والياء في الصياريف والدراهيم ، وكتنوين المنادى المبني ، وتنوين مالا ينصرف ، وكزيادة الألف واللام في الترضى ، والمراد بالزيادة زيادة الحرف الغير العامل فخرج زيادة الحرف العامل كالباء في ليس زيد بقاءم. فليست هذه الزيادة للضرورة بل هي مقيسة أو شاذة... ومن الزيادة للضرورة زيادة أل في العلم والتميز ، وإشباع الحركة من الفتحة والضمة والكسرة .

١ - ملاحظات :

الضرورة بأنواعها الثلاثة المتقدمة جائزة للعرب ، وكذلك تجوز للمولدين ، مثلهم في ذلك مثل العرب كما قال ابن جني ، فما أجازته الضرورة للعرب أجازته لنا وما منعتهم منعتنا ، وما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا .

٢ - ما جاز للضرورة يقدر بقدرها ، فإذا دعت الضرورة إلى منع المنصرف اقتصر فيه على حذف التنوين وتبقى الكسرة عند الفارسي ، والكوفي يرى فتحه في محل جرقياسا على ما لا ينصرف لثلاثا يلتبس بالمبنيات على الكسر .

٣ - ما لا يؤدي إلى الضرورة أولى مما يؤدي إليها ، فقول الشاعر :
« لاه ابن عمك » ، الاظهر أن المحذوف اللام الأصلية والباقية لام الجر لأن القول بمحذوفها مع بقاء عملها يؤدي إلى أن يكون البيت ضرورة والقول بمحذف الأصلية لا يؤدي إلى ضرورة ، وما لا يؤدي إلى ضرورة أولى مما يؤدي إلى ضرورة .

٤ - الضرورة قسمان :

(أ) قبيحة : وهي ما كانت غير مألوفة الوقوع كمد بالمقصود ومنع المصروف ، وقطع همزة الوصل ، وفك الادغام وتقديم المعطوف .
(ب) مقبولة : ما كانت مألوفة الوقوع كقصر الممدود ، وتخفيف المشدد وإشباع الحركة حتى يتولد منها مد وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبني على السكون بالكسر ووصل همزة القطع بشرط أن يليها ساكن .

مراجعات

- ١ -

اذكر اسماء قوافى هذه الأبيات من حيث الإطلاق والتقييد :
وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
أى محل أرتقى أى عظيم أتقى
إذا ما راية رفعت لمجد تلقاها عرابة باليمن
وإن امرأ يمسى ويصبح سالماً من الناس إلا ما جنى لسعيد
وظلم ذوى القرى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند
ولن تستبين الدهر موضع نعمة إذا أنت لم تدلل عليها بجاسد
بحياتى يا حياتى اشرى الكأس وهاتى

- ٢ -

يمكنك تحديد اسماء القافية فى الأبيات الآتية من حيث الحركات والسكنات :

ترين النساء إذا ما بدت ويهت من حسنها من نظر
ياسيدا ما تعد مكربة إلا وفى راحتك أكملها
ندمت ندامة الكسعى لما غدت منى مطلقه نوار
سبحان ربى العلا ما كان أغفلنى عما رمتنى به الأيام والزمن

- ٣ -

يمكنك تحديد ما فى هذه الأبيات من عيوب شعرية ، وهى :
من آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود
يا نخل ذات السدر والجداول تطاولى ما شئت أن تطاولى
أفبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الأطهار^(١)

(١) البيت من المجمع كما سبق فى القاب البيت .

لعلك توضح لنا ما فى الآيات الآتية من ضرورات شعرية ورأيك فيها :
تنفى يداها الحصا فى كل هاجرة نفى الدراهم تنقاد الصياريف
لابد من صنعا وإن طال السفر وإن تخنى كل عود ودبر
القارح العدا وكل طمرة ما إن تنال يد الطويل قذالها
لنعم الفتى نعشو إلى ضوء ناره طريف بن مال ليلة الجوع والخصر
وما كان حصن ولا فارس يفوقان مرداس فى مجمع
طلب الأزارق بالكتائب إذهوت بشيب غائلة النفوس غرور
إذا جاوز الإثنين سر فإنه بنث وتكثير الحديث قمين
أبوه أبى والامهات أمهاتنا فانعم فذاك اليوم أهلى ومعشرى
ومن يصنع المعروف فى غير أهله يلاق الذى لاقى بجيرام عامر
الحمد لله العلى الأجلل أنت ملك الناس ربا فاقبل

التجديد فى القافية

كما جدد المولدون فى أوزان الشعر بما استحدثوه من البحور الستة ،
والفنون السبعة التى سبق ذكرها .

فقد حاولوا الإفلات من قيود القافية ومن أمثلة هذه المحاولات ما رواه
أبو بكر الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن وسواه عن بعض الشعراء :
رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفى بعزى صحبته
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد فى ذى أمل
وهذا يسميه المجددون من أدبائنا الشعر المرسل ، ولا يتابعهم فى النظم
منه شاعر مشهور .

ولكن العرب نظموا أنواعا أخرى استطاعوا بها التخفيف من قيود
القافية وهى : المزدوج - المسمط - الخمس - وغيرها ، وسيأتى الحديث
عنها إن شاء الله .

١ - المزدوج : وهو أن يؤتى بيتين من مشطور أى بحر ، وبعدهما غيرهما
بقافية أخرى وهكذا .

ومنه مزدوجة أبى العتاهية فى الحكم وتبلغ أربعة آلاف بيت ومنها :
حسبك مما تبتغى القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
ومن هذا النوع ألفية بن مالك وكثير من منظومات العلوم ^(١) .

٢ - المسمط : وهو أن يبتدى الشاعر بيت مصرع ثم يأتى بعده بأربعة
أقسام من غير قافيته ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى
آخر القصيدة ومثاله :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

(١) أكثر بشار وابو نواس وابان وأبو العتاهية وابن المعتز من المزدوجات .

مربع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعواطف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
باسحم من نوء السماكين هطال

وقد يكون بأقل من أربعة أقسمة وبلا بيت مصرع مثل :
غزال هاج لى شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب
سبتنى ظبية عطل كأن رضاها عسل
ينوء بنصرها كفل ثقل روادف الحقب

٣ - الخمس :

أن يؤتى بخمسة أقسمة كلها من وزن واحد وخامسها بقافية مخالفة
للأربعة قبله ، ثم بخمسة أخرى من الوزن دون القافية للأقسمة الأربعة
الأولى ويتحد القسم الخامس مع الخامس من الأولى فى القافية مثل :
ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذجنى الخد وردا إن يومى لناظرى قد تبدى
فتملى من حسنه تكحिला

وتصدى من فحشه فى استباق يمنع اللحظ من جنى واعتناق
أياس العين من لحاظ اعتناق قال جفنى لصنوه : لا تلاقى
هذه صور من الخروج على القافية الواحدة وعدم التزامها - ويروى أن
الأمين قال لأبى نواس: هل تضع شعرا لا قافية له ؟ قال : نعم^(١)

(١) ١ : ١٢٠ العمدة لأبى رشيق

الفصل السادس
صُورُ الْقَافِيَةِ فِي الشَّعْرِ الْمَعَاصِرِ

صور للقافية في الشعر المعاصر

١ - قواف متعددة للقصيدة . . ومن مثله قصيدة ميخائيل نعيمة
« النهر المتجمد » فما عدا البيتين الأولين فيها نجد لكل بيتين قافية واحدة
يا نهر! هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخريف
أم قد هرمت ، وخار عزمك ، فانشيت عن المسير
بالأمس كنت مرنما بين الحدايق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت إذا تسير ، لانتحشى الموانع في الطريق
واليوم قد هبطت عليك سكينه اللحد العميق
بالأمس كنت إذ أتيتك باكيا . . . سليتني
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا . . . أبكيتني
بالأمس كنت إذا سمعت تهدي وتوجعي
تبكي ، وها أبكى أنا وحدي ، ولاتبكى معي
ماذا جرى لك ؟ بعدما قد كنت تهزج في الصباح
هل أجمدتك كآبتي وسمعت ندي والنواح
ماذا جرى لك ؟ بعد ما قد كنت تنشد في المساء
هل داهمتك مصائب مثلي ، فأخرسك الأسى
ما هذه الأكفان ؟ أم هذى قيود من جليد
قد كبلتك وذللتك بها يد البرد الشديد
ها حولك الصفصاف ، لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كثيبا كلما مرت به ريح الشمال
والحور يندب فوق رأسك - ناثرا - أغصانه
ويسرح الحسون - فيه مرددا ألحانه

تأتيه اسراب من الغربان تنعق في الفضاء
فكأنها ترثى شبابا من حياتك قد مضى
وكأنها بنعيمها عند الصباح وفي المساء
جوق .. يشيع جسمك الصافي إلى دار البقاء

لكن سينصرف الشتاء وتعود أيام الربيع
فيذب جسمك من قال مكتته يد الصقيع
وتكرر موجتك النقية حرة نحو البحار
حبلى بأسرار البقا ثملى بأنوار النهار
وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافي النسيم
وتعود تسبح في مياهك أنجم الليل البهيم
والبدر يبسط من سماه عليك سترا من لجين
والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العاريين
والخور ينسى ما اعتراه من المصائب والحن
ويعود يشمخ أنفه ويعيش مخضر الفنن
وتعود للصفصاف - بعد الشيب - أيام الشباب
فيغرد الحسون فوق غصونه ، بدل الغراب

قد كان لي يانهر قلب ضاحك مثل المروج
حر كقلبك فيه آمال وآمال تموج
قد كان يضحى غير ما يسمى ، ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل
فتساوت الأيام فيه .. صباحها ومساؤها
وتوازنت فيه الحياة .. نعيمها وشقاؤها
سيان فيه غدا الربيع مع الخريف أو الشتاء
سيان نوح البائسين وضحك أبناء الصفاء
تبذته ضوضاء الحياة فقال عنها وانفرد

وغدا جمادى يحس ولا يميل إلى أحد
وغدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم
وغدوت بين الناس لغزا ، فيه لغز مبهم
يانهر ذا قلبى أراه - كما أراك - مكبلا
والفرق أنك سوف تنشط من عقالك ، وهو... لا..

٢ - قواف متعددة للقصيدة على نظام آخر غير النظام السابق .. ومن
مثله قصيدة «لو ترك الأشواك» .. وهى لميخائيل نعيمة :

ياساقى الجلاس ! بالله لا
تحفل بكاس ، بين هذى الكؤوس
أترع لغيرى إلكأس ؛ أما أنا
فاحسب كأنى لست بين الجلوس
واعبر .. ودعنى فارغ الكأس
لا . لا تقل ما طابت الراح لى
أو أنتى ما بينكم كالغريب
بل إن لى - يا صاحبى - خمرة
ما مثلها يطفى بروحى اللهب
أعصرها من قلبى القاسى
يا زهرة - ما بين شوك - نمت
لولا شذاها ضل عنها البشر
هل تدرك الأشواك .. يا زهرتى !
أن الشذا هذا شذاك انتشر .
.. فى الحقل ، لا عطر لها فاحا ؟
هل تدرك الأشواك ما تدركين ؟
هل عطر العليق أذياه
من حيث تمتصين أنت الأريج ؟

أم حاك - غير الشوك - ثوبا له
من حيث حكمت أنت أبهى النسيج ؟
قد تصبح الأشواك آقاها
لو تعرف الأشواك ما تعرفين
حيا الغراب الفجر بالنعيب
تحية التهليل والتحيب
واقتر نور الفجر كالحيب
في غير ما لوم ولا تثریب
لهاتف ناداه من قريب
ماذنب ذاك الناعب المسكين
الايحيى النور باليقين
تحية العصفور والشاهين
الا تدين كلها بدين
فقاله يعذل كالرقيب
شفاعة الأنوار والأحباب
في الأسود المهجور في الخراب
ما الصيدح الهاتف بالعجاب
أصدق حبا لك من غراب
فاعذره يا فجر على النحيب
صاغه الرحمن ذو الفضل العسيم
غمق الظلماء في قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرحيم
عبرة فاسمع أعاجيب العبر
خلقة شاء لها الله الكنود
وأبى منها وفاء الشاكر

قدر السوء لها قبل الوجود

وتعالى من عليم قادر

قال كوني محنة للأبرياء

فاطاعت يا لها من فاجرة

ولو اسطاعت خلافا للقضاء

لاستحقت منه لعن الآخرة

سنة لله فاقفوا إثرها

عصبة السواس وامضوا راشدين

علم الأقيال قدما سرها

فاقاموا دينه في العالمين

سنة الله وما أوسعها	رحمة منه بجباري الأمم
ويحهم لو لم يكن أبدعها	كيف يدرون بأسرار النقم
فله الحمد على ما فقهوا	من دهاء الملك والكيد الحذر
فإذا راموا اتكالا شهبوا	من أرادوه بشيطان قذر
قال كوني محنة للأبرياء	والخسأى أيتها النفس العقيم
أيها الشيطان أضلل من تشاء	سوف تأويك وتأويه الجحيم
فهوى الشيطان صفر الراحتين	خاوى الزاد ويا بشس السفر
أين يمضي؟ أين أفق الأرض أين	فرحاب الكون ملأى بالإكر
يبد ان الشر مازال أريبا	وسبيل الغي ممجود الجنب
لن تراه حيث تلقاه غريبا	أبد الدهر ولاتذر الصحاب
هبط الشيطان في وادي القروء	أوهم الزنج كما قد خلقوا
أمة من صنعة الخلاق سود	أخطأوا الصبغة أو قد حرقوا
أرضهم الضمهم أنجب من أبنائها	وحصاد الزرع فيها دائم
لايسأم الظل في أرجائها	وهم ظل عليها قائم

والقصيدة تبلغ مائتين وعشرين بيتا من المثنائى وقد التزم الشاعر التفقية
في الصدرين وفي العجزين من كل مقطوعه . وهى كذلك من مجمع البحور
٣ - وهنا صور عديدة أخرى أشبه بنماذج الموشحات الأندلسية ، ومن
مثلها « فاتحة الطلاسم » لايلىا أبو ماضى :

جئت ، لا أعلم من أين ، ولكننى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فحشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت كيف أبصرت طريق . . .

لست أدرى

أجدد أم قديم أنا فى هذا الوجود
هل أنا حر طليق ، أم أسير فى قيود
هل أنا قائد نفسى فى حياتى أم مقود
أتمنى أننى أدرى ، ولكن

لست أدرى

وطريقى أما طريقى ، أطويل أم قصير
هل أنا أصعد ، أم أهبط فيه وأغور
أنا السائر فى الدرب ، أم الدرب يسير
أم كلانا واقف ، والدهر يجرى . . .

لست أدرى

ليت شعرى وأنا فى عالم الغيب الأمين
أترانى كنت أدرى أننى فيه دفين
وبأنى سوف أبدو ، وبأننى ساكون
أم ترانى كنت لأدرك شيئا . . .

لست أدرى

أترانى قبلها أصبحت أساسا سويا
كنت محوا أو محالا ، أم ترانى كنت شيا
ألهذا اللغز حل ، أم سيبقى أبديا
لست أدرى . . . ولماذا لست أدرى . .

لست أدرى

٤ - ومن صور القصيدة الجديدة فى القافية كذلك قصيدة أبى ماضى
« تعالى » ويقول فيها :

تعالى نتعاطاها كلون التبر أو أسطح
ونسقى للرجس الواشى بقايا الراح فى الكاس
فلا يعرف من نحن ولا يبصر ما نصنع
ولا ينقل عند الفجر نجوانا إلى الناس
تعالى نسرق اللذات ما ساعفنا الدهر
ومادمتنا ومادامت لنا فى العيش آمال
فإن مزبنا الفجر وما أيقظنا الفجر
فما يوقظنا علم ، ولا يوقظنا مال
تعالى ينبثق روحين من سجن التقاليد
فهذى زهرة الوادى تذيع العطر فى الوادى
وهذا الطير تياه . فخور بالأغاريد
فمن ذا عنف الزهرة أو من ويخ الشادى ؟
أراد الله أن نعشق لما أوجد الحسنات
وألقى الحب فى قلبك إذ ألقاه فى قلبى
مشيئته . . . وما كانت مشيئته بلا معنى
فإن أحببت ما ذنبك ، أو أحببت ما ذنبى
دعى اللاحى وما صنف ، والقالى وهتانه
ألجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق

وللأطيار أن تشتاق أيارا والوانه
وما للقلب.. وهو القلب - أن يهوى وأن يعشق
تعالى إن رب الحب يدعونا إلى الغاب
لكي يمزجنا كالماء والخمرة في كاس
ويغدو النور جلبابك في الغاب وجلبابى
فكم نصغى إلى الناس ، ونعصى خالق الناس
يريد الحب أن نضحك .. فلنضحك مع الفجر
وأن تركض .. فلنركض مع الجدول والنهر
وأن تهتف .. فلنهتف مع البلبل والقمرى
فن يعلم بعد اليوم ما يحدث أو يجرى ؟
تعالى قبلما تسكت في الروض الشعائير
ويدرى الحور والصفصاف والرجس والآس
تعالى قبلما تطمر أحلامى الأعاصير
فنستيقظ لا فجر... ولا كاس

٥ - ومثل القصيدة السابقة قصيدة « في ظل وادى الموت » وهى
لأبى القاسم الشابي :

نحن نمشى .. وحولنا هاته الأكوان تمشى .. لكن لأية غاية ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ نايه
هكذا قلت للرياح فقالت : سل ضمير الوجود كيف البداية
وتغشى الضباب نفسى .. فصاحت في ملال مر : إلى أين أمشى
قلت : سيرى مع الحياة ، فقالت ما جنينا ترى من السير أمسى
فتهافت كالهشيم على الأرض وناديت : أين يا قلب رقى
هاته .. علنى أخط ضريحى في سكون الدجى .. وأدفن نفسى
هاته .. فالظلام حولى كثيف وضباب الأسى منيخ عليا
وكؤوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطمت في يديا

والشباب الغرير ولى إلى الماضي وخلق النحيب فى شفتيا
هاته يا فؤاد إنا غريبان نصوغ الحياة فتا شجيا
قد رتعا مع الحياة طويلا وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالى حفاة فى شعاب الزمان .. حتى دميّنا
وأكلنا التراب .. حتى مللنا وشربنا الدموع .. حتى روينا
ونشرنا الأحلام والحب والآلام والحزن يسرة ويمينا
ثم ماذا .. ؟ هذا أنا صرت فى الدنيا بعيدا عن لهما وغانها
فى ظلام الفناء .. أدفن أيامى ولا أستطيع حتى بكاهها
وزهور الحياة تهوى بصمت محزن مضجر على قدميا
جف سحر الحياة يا قلبى الباكي فيها نجرب الموت .. هيا
٦ - ومن صور القافية المتعددة قصيدة « فى لحن » وهى لأحمد

الطرابلسى

يا حبيبى كلما جئت الخميّة
اتوارى فى حناياها الظليلة
أو سمعت الطير فى الأغصان غنى
طربا .. ينزلها غصنا فغصنا

٧ - ومن القافية الجديدة كذلك للقصيدة العربية قصيدة « أنا وحدى

مع الليل » لفدوى طوقان
فى الليل إذ تهبط روح الظلام
مرسلة فيه الرؤى الهائم
يطيف بى فى يقظتى الحالم
طيف ولكن ما له شكل
يحضنه جفى ، ولا يظل
وإنما بحسى الملهم
أعياه شيئا ملغزا مبهم

كأنما طلسمه الليل
وكلما رفعت في وحدتى
له مصابيحى انزوى فى القتام
فى الليل إذ تنعس روح الوجود
يخطفنى شئ وراء الفضاء
كأنما تحملنى فى الخفاء

ضبابة تسير فى تيه
لالمة تجلو دياجيه

لكن روحا غير منظور
وأراه دونى ألف ديجور

أحسه فى لا تناهى المدى
يشدنى إلى بعيد بعيد ..
فى الليل إذ تخشع روح السكون

أسمع فى الهدأة صوتا غريب
صوتا له طعم ، ولون ، وطيب
طعم ، ولكن غير أرضى
لون ، ولكنى غير مرئى
طيب ، ولكن .. لا ، فما أدرى
ما كنهه ، كأنما يسرى

من عالم هناك غيبى
تظل روحى وهى مأخوذة
تصغى إليه من وراء الدجون

ما أنت يا من فى ظلام الليالى
أحسه ملء حنايا الوجود
فى الأرض فى الأثير فى اللاحدود

في قلب قلبي ، في سماواتي
في روح روحي ، في مدى ذاتي
هلا توضحت بأفاني
هلا تجسدت لأشواق
هلا . . . ولكن كيف ، هيهات !
فأنت مثل الغيب . . . ما تنجلي
يا لغز . . . يا حقيقة كالحيال !

٨ - وهذه قصيدة « الزهرة السوداء » لنازك وهي تشبه ما تقدم

كنزنا الغالي تركناه هنا
لحظات ثم أسرعنا إليه
والتمسناه وراء المنحني
وعلى التل . . . فلم نعثر عليه
وسألنا عنه في الغابة ربوة
فأجابت إنها قد نسيته
وهمسنا باسمه في سمع سروه
فتناست في الدجى ما سمعته
غير أن الفجر حي في ابتسام
وأرانا في مكان الكثر زهرة
نبتت سوداء في لون الظلام
وسقاها دمعنا لنا ونشرة
كلما مرت بها ريح الصباح
بعثت في الجو موسيقى تخفية
وأنينا خافتا ملء الرياح
كمنت فيه دموع البشرية
إنها زهرتنا الوسنى الحزينة

أَمْسَنَا فِي لَوْنِهَا مَازَالَ لَدُنَا
فَنَحْنَاهَا مَآقِينَا السَّخِينَةُ
وَحَمَلْنَاهَا مَعَ الذِّكْرَى وَعَدْنَا

٩ - ومن صور تعدد القوافي في القصيدة قصيدة «سكران وسكرى»
لخليل مردم ، ويقول فيها :

لو رأيت الكأس والوجه الصبيحا
لم تلم في الراح من يعصى النصيحا
تركت في كأسها لى قبلة
طابت الراح بها طعما وريحا
أرسل الإبريق شؤبوب سنا
كشعاع الشميس لألاء ، فهل
صعد الزفرة حرى ، وبكى
كمحبين . . فم زق فما
غص بالشهقة لما ارتد عن
راعف المنقار ،
من رآه خاله
وهى كالجذوة
فذر الماء يرض
رامها ابن المزن فاستحيت ، فما
صافيان امتزجا فاستترا
هل رأيت النار يعلوها دخان
بسمت حتى ثناياها بدت
أصبحت - بابن السما - مثل السما كوكب يبدو ، وينقض شهاب
عبقت في الكأس من أنفاسها
نفحة تهدي إلى الندمان روحا

وهي قبل المزج تحكى - رقة -
أدمع « العذراء » إذ تبكى « المسبحة »
قد رفعناها ، نحى بعضنا وقرعنا بعد ذا كأسا بكأس
وتعاهدنا على « السر » ، وما أضيع « السر » على أنفاس حاس
وعلى اسم « الحب » كانت نهلة تغمض العين ، وتغرى بالعطاس
ثم ثينا ، فساغت سهلة راضها التقييل من بعد شماس
أنبتت في كل خد وردة ورمت في كل عين بالنعاس

ومن الألسن حلت عقدا

هكذا تجعل من عى فصيحاً

أرهفت حسا ، وهاجت شجنا

وبها جو المنى أمسى فسيحاً

أيقظت عاطفة وثابة ورمت جفنا وجسماً بالفتور
هانت الدنيا على شاربها لا تساوى عنده شروى فقير
هى - لولا الكأس - لا معنى لها دارت الدنيا على كف المدير
كلما قبلها هام بها فحساها بصغير . . وكبير
أى شئ تبعث الراح به من أمان ونعيم وسرور
ضم من أجفانه مستتبنا
إذ رأى أحلامه تجلى وتوحى
السماء دبر رؤى سحرية
فاتخذ كأسك « شقا » و « سطيحا »

يارضيع الكأس ! أفديك أخا فى رضاع الكأس قرى ورحم
آخت الخمرة فيما بيننا بلسان وبروح وبدم
أى أم بذلت - من قبلها - لبنها كل هذا . . أى أم ؟
حملت من كل من ترضعه عنت الطفل ، ولو كان هرم
طفله ، فأننى حتى انتهى للكرى ، ينعم بالطيف الملم

كلما هشت إليه زادها
- ديدن الطفل - قطوبا وكلوفا
أيها الناعم بالأحلام ، هل
عبرتها الراح تعبيرا صحيحا ؟

وأليفين - كما شاء الهوى والصبا - جنت به حبا ، وجن
هي كالطاووس من زهو الصبا وهو من غلوائه مهر أرن
يزهر البدر على جبهتها وعلى وفرته الليل يجن
فنتت حسنا ، وراقت زينة يكمل الحسن إذا واتاه ، فن
فترى الزخرف في حلتها نوره ينهل كالغيث الهتن

فإذا ما أسرع في مشيها
عج - كالشلال - ينصب دلوحا
حلة أغرت بما قد سترت
حين زادت حسن ما أبدت وضوحا

تركت من حاجيها أثرا مرهفا ، والسيف ان دق مضى
وعلى أجفانها - من كحلها - ظلمة ، من بينها النجم أضأ
إنما الحمرة في مبسمها قبلة حرى ، حكت جمر الغضا
في يديها وعلى أقدامها مهج سالت ، ودمع غيضا
أرأيت العاج قد قعه وهج الياقوت .. أو شمعا مضأ ؟

رف طير الحلى في لبها
يبتغى في صدرها ركنها مريحا
عشيت مرآتها من طول ما
قابلت من وجهها برقها مليحا

مالت الخمر بأعطافهما من رأى غصنا على غصن يميل
الهوى يقظان صاح ، والنهى غاله من سورة الصهباء غول

شوشت وفرته ، لما رأت رأسه ما بين ثديها يميل
فسما بالطرف يرنو ، فإذا طرفه - من شدة السكر - كليل
يا لمحمورين ملتفين ، لم يع كل منهما ماذا يقول

نضبت كأسهما ، فاستمسكا

ثم قاما - بعد لاي - ليروحا

أشبه الميزان . . ما من طرف

شال الا طرف كان رجيجا

بلغا - بعد اللتيا والتي - غرفة فيها الهوى ناه أمور
هبت الأشباح من رقدتها حيثما أوقظ في المشكاة نور
التمائيل بها عاريسة والدمى ، والزهر نظم ونشير
أطبق الباب فما خلفها فهما كالسر يحويه ضمير
والكوى قد أغمضت أجفانها حينما ضمت عليهن الستور

والكراسى فالتحات أذرعا

وصدورا - للقا الأحباب - فيحا

واحمرار النور - في ظلمته -

مؤذن أن له جفنا قريبا

وهما - برح اشتياق - في سكير
من رأى « الزهرة » - في غربتها -
والذى تهوى . . . على مهد وثير
رفت الكلة بشرا ، واحتفى
بهما المهد بخفق وصرير
أسلم المصباح جفنا للكرى
وغفا ، رغم شهيق وزفير
وذكل منها لو ظل في نومه هذا إلى يوم النشور

لايبالى عاشقان اعتنقا

أسريرا نزلاه ، أم ضريحا

فاغفر اللهم زلات الصبا

وتقبل توبة - منا - نصوحا

١٠ - وتشبهها قصيدة جان دارك لأبي ريشة ويقول فيها :

الفجر أوما . . والبتول بحملها المعسول نشوى
حتى إذا حلم الصبا ولى مع الظلماء عدوا
أخذت تمطى والفتور يهزها عضنوا فعضوا
وغطاؤها حيران يزلق عن تراثها ويطوى
وأكفها فى شعرها تزداد دغدغة ولهوا
والناهدان بصدرها يتواثبان هوى وشجوا
فتشد فوقهما وسادتها وفى شغف تلوى
وبوارق الوجد الخفى تنزو مع النظرات نزوا
هيات تروى والحياء خدينها ، هيات تروى ! !
نظرت إلى مرآتها والشعر مضطرب الصفائرا !
وقيصها المحلول فوق تراثب النهدين حائر
فطغت هواجس نفسها ما بين مصطخب وناثر
فاستعرضت عيشا كما شاء الهوى ريان عاطر
وتمثلت خدنا يحل براحتيه لها المآزر
ويضمها شغفا وتهى فوقها القبل المواطرا !
فتلجلجت خجلا وغبصت بالشهى من الخواطر !
وتهدت ألما وأطبقت الجفون على المحاجر ! !
وقفت تصلى هبة والنفس خاشعة كثيبة !
وصليها القدسى يرهقها بنظرات رهيبة
فترحزحت أجفانها عن دمة الخوف السكيبه
وفؤادها المخدول يكتم فى مخاوفه وجيبه
زعمت به كل الذنوب ولم يكن يدرى ذنوبه
فاستغفرت عن حلمه الطاغى وثورته المريبة
واستعصمت بصليها من كل هاجسة مشوبة
وبنت له خلف الضلوع هياكل الحب الرحبية

ومشت على أمل الشباب وطيب زهرته الرطبية
مضت الليالى... مثلما الأحلام فى أجفان نائم
فإذا البتول على جواد مثل جلد الليل فاحم
يتزو بها ولجامه حيران والأزباد لاظم
وأمامها علم البلاد، مموج الجنبات باسم
ووراءها جيش من الفرسان مشدود العزائم
وخيوله مذعورة تحت القنابل والصوارم
ينساب فى الوادى كما الرقطاء بات لها قوائم !
وغباره يعلو على جنبه من عطف المناسم
والأفق مطروف العيون بلفحه والصخر شاتم !
نادت بفيلقها البتول وهز ساعدها المهند
وعدت مهلة تحف بها أسود ليس ترعد
وتغلغل فى ثكنة الأعداء فى عزم موطن
فتلاحم الجيشان فاندلع اللظى والهول أرعد
هذا يفر وذا يكر وذا يكب وذاك يصعد
والموت يبلع ما تلقمه يد الطعن المسدد
حتى إذا نالت نواجذه من الاشلاء مقصد..
بدت البتول كما بدا من كوة الظلماء فرقد
تختال جذلى بالفخار وعزة النصر المخلد
نصر على نصر يزيد خصومها الأبطال ذعرا
ما غامرت إلا وأبدت من ضروب العزم سحرا
حتى إذا الوطن الأسير بدا من الأغلال حرا
هوت البتول المستميتة فى يد الأعداء غدرا
فطغت سخائمهم كما لو فى الهشيم قذفت جمرا
ومشوا بجوسا يحملون بتولهم للنار نكرا
ورموا بها وتجمعوا من حولها تها وكبرا

فتجلدت ويد اللظى ترمى بمثررها فتعري
وتهزها هذا فتعلو تارة وتخر طورا !
أخذت تصعد روحها في قبضة النار المهيبة
وأمامها تمشى طيوف الخلد في حلق قشيه

١١ - ومثل القصائد السابقة قصيدة « الأشواق الثائرة » ، وهى لأبى
القاسم الشابي :

ياصميم الحياة ! إني وحيد مدلج تائه فأين شروقك ؟
ياصميم الحياة ! إني فؤاد ضائع ظامئ فأين رحيقك ؟
ياصميم الحياة ! قد وجم الناس وغام الفضا فأين برقك ؟
ياصميم الحياة ! أين أغانيك فتحت النجوم يصغى مشوقك
كنت في فجرى الموشح بالأحلام عطرا يرف فوق ورودك
حالما ينهل الضياء ويصغى لك في نشوة بوحى نشيدك
ثم جاء الدجى .. وأمسيت أوراقا بدادا من ذابلات الورود
وضبابا من الشذى .. يتلاشى بين هول الدجى وصمت الوجود
كنت في فجرى المغلف بالسحر فضاء من النشيد الهادى
وسحابا من الرؤى يتهادى في ضمير الأزال والآباد
وضياء يعانق العالم الرحب ويسرى في كل خاف وباد
وانقضى الفجر فأنحدرت من الأفق ترابا إلى صميم الوادى
ياصميم الحياة ! كم أنا في الدنيا غريب .. ! أشقى بغربة نفسى
بين قوم لا يفقهون أناشيد فؤادى ولا معانى بؤسى
في وجود مكبل بقيود تائه في ظلام شك ونحس
فاحتضنى .. وضمنى لك بالماضى فهذا الوجود علة يأسى
لم أجد في الوجود إلا شقاء سرمديا ولذة مضمحلة
وأمانى يغرق الدمع أحلا ها ويفنى يم الزمان صداها
وأناشيد يأكل اللهب الدا مى مسراتها ويبقى أساها
وورودا تموت في قبضة الأشواق ... ما هذه الحياة المملة ؟

سأم هذه الحياة معاد ليتنى لم أفد إلى هذه الدنيا
ليتنى لم يعانق الفجر أحلام - ليتنى لم أزل كما كنت : ضوءا
وصباح يكر فى أثر ليل ولم تسبح الكواكب حولي !
سى ولم يلثم الضياء جفوني ! شائعا فى الوجود غير سجين !

١٢ - ويشبه ما تقدم قصيدة « ديوان شعر » لبدر شاكر السياب :

ديوان شعر ، ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل
أنفاسى الحرى تهيم على صفحاته ، والحب والأمل
وستلقى أنفاسهن بها وتحول فى جنباته القبل
ديوان شعر ، ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل
لما يعين النوح والشكوى كل تقول : من التى يهوى ؟
وسترمى نظراتهن على الصفح ات بين سطوره نشوى
ولسوف ترتج النهود أسى ويثيرها ما فيه من بلوى
ولربما قرأته فاتنتى فضت تقول : من التى يهوى ؟
سيرين ما لا قيت فى حبي فيصحن : ياللعاشق الصب !
ولقد تسيل دموعهن على جنباته ، موصولة السكب
يالىت قلبي من قصائده لترى الحسان الغيد ما قلبي
سيرين ما لا قيت فى حبي فيصحن : ياللعاشق الصب !
ديوان شعرى ! رب عذراء أذكرتها بحبيبها النائي
فتحمست شفة مقبلة وشتيت أنفاس وأصداء
فطوتك فوق نهودها بيد واسترسلت فى شبه إغفاء
ديوان شعرى ! رب عذراء أذكرتها بحبيبها النائي
يالىتنى أصبحت ديوانى اختال من صدر إلى ثان
قد بت من حسد أقول له : يالىت من تهواك تهوانى
ألك الكؤوس ولى ثمالتها ولك الخلود وأنتى فانى !
يالىتنى أصبحت ديوانى اختال من صدر إلى ثان

١٣ - ومثل الصور السابقة قصيدة «أنا وابني» لأبي ماضي ويقول فيها :
قال لي ابني وهو حيران بما يحكي ويقرا :
«كيف كان الله ؟ انى قد وجدت الله سرا
أسمع الناس يقولون به خيرا وشرا
فأفدنى.....»

قلت : «يا ابني !
لي في الصحة آراء
كلما زحزحت ستر
لست أدري منك بالأمر
أحسب الله الذى صاغ
والذى شاء فسوى
والذى شاء فضم الـ
وأراد هذا الله لما
ثم لما نشر الألوان
ورأى أن يعلن الحب
فتمشى في حواشى الـ
وتهادى في حواشى الأفق
هو لما شاء هذا
ومن أحب الله جبارا
فأنا أهواه رساما
وأراه في الندى والزهر
فلذا الأنجم غارت
وتلاشى كل ما أنشا
لاح لي في حسنه الأكمل ، في

أنا مثل الناس طرا
وفي العلة أخرى
خلتني أسدل ستر
ولا غيرى أدري....
من الذرات سحرا
قطرات الماء بحرا
بحر أصدافا ودرا
شاء هذا كان.. فكرا
في الأرض زهوا
غنماء وحبورا
سليل سحرا وعطورا
أطيافا ونورا
كان... حسا وشعورا
وفتاكا، وقاهر
وفنانا، وساحر
ر والشهب الوافر
وانطوت كل الأزاهر
وسوى من مناظر
....ديوان شاعر

١٤ - وشييه بما تقدم كذلك قصيدة « أغنية الحياة » لناذك :

إذا سألوا في غد عن هوانا ونحن تراب مع الذكريات
وراح يجيهم العابرون بأننا مررنا بهذه الحياة
وذقنا الهوى والأسى والعذاب كأسلافنا ثم عدنا رفات
وعفت على أثرنا الرياح وعدنا ضبابا تلاشى ومات
وقال لهم قائل : إننا شربنا الأسى في ثنایا الكؤوس
وإن ابتساماتنا كن لونا يغلف شيئا طوته النفوس
وأنا دفعنا أناشيدنا وأحلامنا لرجاء العبوس
وكنا كمن قبلنا غرباء على الأرض ثم طوتنا الرموس
فن سوف يخبرهم أننا شربنا العذوبة حتى سكرنا
وأنا ملكننا ضياء النجوم ودجلة والفجر فما ملكننا
وكانت لنا من خلود النسيم وسائد تسندنا إن كللنا
وأنا تركنا حكاياتنا وأخبارنا للرياح .. ونمنا
وأنا عرفنا الحياة ارتعاشا ونبضا وأنية خالدة
عرفنا الغرام الرقيب الجين وذقنا لياليه الساهده
وكم مرة ضمنا السعا دة في هذه الأذرع الهامدة
وذقنا حنين الجمال اللذيذ وملح مدامنا الباردة
وكانت لنا قطرات الندى ومترلق الضوء كل صباح
وكان النسيم شفاها تمس تقبل ما جرحته الرياح
وكنا نحب الشذى والنخيل وآفاقنا والسهول الفساح
وإن جرحتنا أكف الحياة سكبنا الرضا في شفاها الجراح
وكان الوجود سخي اليدين فأعطى هوانا ضياء القمر
ولف خيالاتنا بالعبير ومد علينا ظلال الشجر
وروى صdana بنجر الكروم وطهر أفكارنا بالمطر
وتوجنا بغصون البنفسج والزنبق المحملی العطر
وكنا له بأناشيدنا وأشواقنا المرحات الوضاء

ومن أجله قد هويـنا الحياة ومن أجله قد عشقنا الضياء،
وها نحن بين ذراعى ثراه نشيدا لا يعرفان انتهاء
يعشش في تربتنا الجمال فيا جهل من ظننا أشقياء
١٥ - ومن صور تعدد القوافي في القصيدة صورة هذه القصيدة : « لشفيق
معلوف »

حوم شيطاني على عبقر يؤذنها بـعودة وانحدار
وحط بي فيها فألفيتني أما شمطاء طواها الكبر
تلف ثعبانا على وسطها يكمن في نايه كيد القدر
بجامر الصندل من حولها تألب الجن عليها زمر
ينبعث الدخان من شعرها يلتظي في مقتلها الشرر
كأنما الله لدى بعثها زودها بكل ما في سقر،
فانتفضت والجن من حولها أجفلن وارفضن بين الشجر
ودمدت سخطا وقد هالها أن يقلق الأرواح مرأى البشر
فيا لصوت خلت لما دوى أن أديم الأرض تحتي اقشعر

ويحك يا إنسان

ألق عصا سحرك

ذعرت فينا الجان

فعذن بالشیطان

من شرك

وددت يا غادر لو أتى

أطلقت ثعباني لا ينثنى

عنك فيرديك ولكنني

أخشى على الثعبان

من غدرك

في نابه السم كان

وصار في صدرك

فليس هذا الصل بالأفغوان
بل أنت يا إنسان
فارجع إلى وكرك
جعلت نفسك أعلى
في الأرض من ربك
ونحلت دربك سهلا
فسر على دربك
حسبت عيبك فضلا
فعش على عيبك
ياصل ويحك اهلا
خرجت من ثوبك ١٩
يا آكل الأموات
ورامق النيران
بالأعين الواهة
لا تمض في عجبك
فانما الآلهة
ليست على دربك
ما دام حب الذات
ينخر في قلبك

١٦ - ومن الصور الفنية للقافية في القصيدة قصيدة « إلى صورة »

لفدوى :

اذهي واعبري الصحارى إليه فإذا ما احتواك بين يديه
ولحت الأشواق في مقلتيه
مأنجات أشعة وظلالا مفعات ضراعة وابتهاالا
فاحذري، لا تعبري، لا تبوحى لا تبيني تأثرا وانفعالا

واكتفى عنه ما يزلزل روحى منه ، واطوى هواى من عينيه
هو لى فتنه .. ولكن دعيه مستفزا .. يشك فى حبيبه
ليس يدرى بما يؤج بصدرى من حريق مدمر مستطير
وامثل أنت صورة بكاء ...

وجهها خامد بلا تعبير ميت القلب والهوى والشعور ..
فاذا الليل شف منه الجناح ومضت فى انسراحها الأرواح
تتلاقى على مهاد الأثير عبر آفاق عالم مسحور
عالم الحلم ، مسبح اللاشعور

فاسبقى أنت كل حلم إليه .. واستقرى هناك .. فى عينيه
عائق روحه ، ورفى عليه

أنشديه شعري وغنى لحنى فى هواه ، بشيه كل شجونى
صورى لهنى له وحنينى حديثه عن صبوتى ، عن شئونى
حديثه حتى يلوح الصباح

فإذا قبل السنى جفنيه وصحا ، لم يجد هناك لديه
غير « لاشئ » ماثلا فى يديه !

وارجعى أنت صورة بكاء وجهها خامد بلا تعبير
ميت القلب والهوى والشعور

هكذا ، وليظل حبي سرا غامضا ، إن للغموض لسحرا
أسرا يجذب النفوس إليه حيث تبقى مشدودة فى يديه
ليس تقوى على الفكاك ، فكونى

أنت مثلى « لديه » عمقا وغورا

هكذا ، وليظل نهب الظنون تائها بين شكه واليقين

١٧ - وفى قصيدة « يا نفس » للشاعر المهجرى نسيب عريضة ، نجد

نمطا مألوفا فى الشعر الحديث :

شربت كأسى أمام نفسى وقلت : يا نفس ! ما المرام ؟

حياة شك وموت شك فلنغمز الشك بالمدام
 آمالنا شعشت فغابت كالآل أبقى لنا الأوام
 لا بأس ، ليس الحياة الا مرحلة بدؤها ختام
 أخذت نفسى إلى طبيي وقلت : يا طب ! ما العلاج ؟
 فراح يأسو سقام جسمى وبحسب الداء فى المزاج
 فقلت يا صاح ! جف زيتى فباطلا تجبر السراج
 إذا خبا النور فى الدرارى فما ترى ينفع الزجاج
 ١٨ - ومن صور التزام القافية بن شطرى البيت الواحد فقط فى غير
 بحر « الرجز » قصيدة « الحب » لرثيف الخورى وهى مأخوذة بتصرف « عن
 الشاعر الإنكليزى شلى » .

أبدا على عجل يسير	قلت : علام أرى الغدير
وشجيرة نغماته	موصولة أناته
أفليس يرزح من كلال ؟	أفليس يأخذه الملل
من سيره المستعجل	فأجبتها : لاتذهلى
نحو البحيرة سائر	النهر صب حائر
وبغبطة يتمازجان	إذ يهفوان وينشدان
تبدو حجابا للنظر	قلت : وأغصان الشجر
فتصون تجوال العيون	فعلام تشبك الغصون
تضطرها أن تفصلا ؟	لا الريح تحرقها . . ولا
ما بالغصون من الحنين	فأجبتها : لو تعلمين
تذرين أمواه الشئون	لجلست فى ظل السكون
أدى بها للإضم	يا فتنتى ! ان الغرام
محمومة فوق الغيوم	قلت : ولم تبدو النجوم
فتعود عنه باكيه	للبدر تنظر ساهيه
حتى يوافيها النهار ؟	لتصعد الزفرات نار

فأجبتها : ان النجوم محمولة فوق الغيوم
 قد أصبحت تهوى القمر أمسى يرحها السهر
 هي تبتغى منه النوال فيصدها عز الجال
 قالت : فإن كان الغدير من فرط صبوته يسير
 والغصن برحه هواه فأقام ملتزما أخاء
 والنجم برحه السهر مذ راح ينظر للقمر
 أنى لذات حشى خفق فلنعتنق ! فلنعتنق !

١٩ - ومن صور الموشحات في الشعر الحديث قصيدة « أنت وأنا »
 لأحمد الطرابلسي :

أما رأيت الليلة الخالكة تجلو دجاها البرقة الساطعة
 والطفلة المشرقة الضاحكة تحزنها لعبتها الضائعة
 فأننى . البليـلة يابـرقي
 وأننى الطفـلة يالـعبي
 يافـرحنى أنت ويـادمـعنى !
 أن تجدى الناسك فى ديره تهزه نغمة أرغنه
 والفاجر العريد فى سكره ترعشه النظرة من دنه
 فأننى النـاسك يانـغمى
 وإننى السـكران ياخـمـرقى
 ياسقـرى أنت ويـاجـتى ؟

٢٠ - ويشبه ما تقدم قصيدة « هل تذكرين » لخليل مطران :
 هل تذكرين ونحن طفلان عهدا بـ « زحلة » ذكره غم ؟
 إذ يلتقى فى الكرم ظلان يتضحكان ويأنس الكرم ؟
 هل تذكرين بلاءنا الحسنأ حين اقتطاف أطايب العنب
 نعطى ابتسامات بها ثمنا وبنا كنشوتها من الطرب
 هل تذكرين غداة نخطر عن ملكين حفا بالمسرات

بين السماوات النواظر من عليا ودنيا الثريات
والنهر.. هل هو لا يزال كما كنا لذاك العهد تألفه
يسقى الغياض زلاله الشبا ويزيد بهجتها تعطفه
ينصب مصطخبا على الصخر ويسير معتدلا ومنعرجا
يطغى حيال السد أو يجرى متضايقا آنسا ومنفرجا
متخللا خضر البساتين متهللا لتحية الشجر
متضاحكا ضحك المجانين للملاعب النسائم والزهر
واها لذاك النهر خلف لى عطشا مذيبا بعد مصدره
يا طالما أوردته أملى وسقيت وهمى من تصوره

٢١ - ومن صور تغيير القافية بين كل بيت وما يليه قول الشاعر المرحوم محمد الأسمر:

وجلسة عند صديقي «المأحى» عامرة بالجد والمزاح

٢٢ - ومن أصحاب الجديد^(١) من لا يطبقون الشكل الشعرى القديم وهو تقسيم البيت إلى شطرين ، فهم يكتبونه موزونا مقفى على نمط الخليل ابن أحمد ، وكما نظمهم كل الشعراء فى كل العصور ، ولكنهم عندما يكتبونه يكتبونه سطورا ، ولا يكتبونه شطورا، كأن « الشكل » القديم فقط هو الذى أنصبتهم ، ومثال ذلك ، ما صنعتة أدبية عراقية ترجمت قصيدة « مرثية فى ساحة مقبرة ريفية » لتوماس جراى ، فكتبها هكذا :

ومع الكون كله قلبه الخفاق
بالود والحنان الدفوق
ولقد كافأته آلهة الشعر
على قلبه النبيل الرقيق
منح البائسين أمن ما يملكه

(١) ظ ٧٠ وما بعدها - الشعر بين التطور والجمود - للعوضى الوكيل - سلسلة المكتبة الثقافية

عبرة . انفعال عميق
فحبه السماء أنبل ما تمنح للأحياء
قلب صنديق
آه يا عابر السبيل
دع الشاعر في مرقد الردى مطمئنا
لا تحاول كشف الستار عن الخير
ودع مقلة المساوي وسنى
فوراء التراب قلب
له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى
مأمل الخالق الذى ضمه الله إلى عدله
فاغمض عيننا

والقصيدة منظومة على بحر الخفيف « فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن »
ولا يغير من جوهر الأمر شيئا أن كتبتها الشاعرة هكذا :

وسع الكون كله قلبه الخف	ق بالود والحنان الدفوق
ولقد كافاتة آلهة الشع	ر على قلبه النيل الرقيق
منح البائسين أئمن ما يم	لكه : عبرة انفعال عميق
فحبه السماء أنبل ما تم	نحه للأحياء : قلب صديق
آه يا عابر السبيل دع الشا	عر فى مرقد الردى مطمئنا
لا تحاول كشف الستار عن الخير	ر ودع مقلة المساوي وسنى
فوراء التراب قلب له فى	رحمة الله مأمل ليس يفنى
مأمل الخافق الذى ضمه الله	ه إلى عدله فاغمض عينا

ولكنها ارتضت هذا التغيير الشكلى للبعد عن الطريقة القديمة فى نظم الشعر ، بعدا ظاهريا ليس غير .

٢٣ - ومن أمثلة ذلك أيضا معظم ما ورد فى ديوان أصدره أحد أصحاب الجديد باسم « طفولة نهد » ومما جاء فيه : « من قصيدة بعنوان على الدرب » :

زر مرة
ما أصبحك
وابسط على
أجنحك
هيات قلبي
فالتصق
تعرف أنت
مطرحك

ومن قصيدة بعنوان « الضفائر السود »

يا شعرها
على يدي
شلال ضوء أسود
أله

سنابلا
سنابلا لم تحصد
لا تربطيه
واجعلي
على المساء مقعدى
من عمرنا
على مخدات الشدا
لم ترقد . .

ولا أعتقد أن هذا الشعر يتأثر أى تأثير لو كتب شاعرنا قصيده هكذا :

زر مره ما أصبحك وأبسط على أجنحك
هيات قلبي فالتصق تعرف أنت مطرحك

وهكذا :

يا شعرها على يدي شلال ضوء أسود

ألمه سنــــــــــــــــابلا سنابلا لم تحصد
لاتريطيه واجعل على المساء مقعدى
من عمرنا على مخد سدات الشذا لم ترقد

والذين يسلكون هذا المسلك لا يضيرون المنهج القديم فى شىء ، فهذا
الشعر هو من المنهج القديم سواء كتب سطورا أو كتب شطورا . .

٢٤ - وهذه قصيدة من الشعر الجديد لسعيد جبرين ويقول فى مطلعها :
(ندامى يسمرون على شرفة ، والليل ساج رائق . يسمع صوت غناء
مبهم من بعيد كما يغنى الإنسان لنفسه . . . يتساءل السمار عن المغنى ومن
أوحى إليه بالغناء) .

الراوى :

سكن الليل وأغراه السكون قتهادى ناعم الجرس حنون
من ترى هذا المغنى صاحب الصوت الأغن
هاج فى السمار أصداء حنين « لربوع ما رأتها قط عين ؟ »

الراوى :

وندامى عرفوا سر السكون وهو يحذو للدجى مبتهجا
صاخبا . . . يدلج بين السامرين
ههناينكا جرحا . . . وهنا يشعل نارا
وهنا يرجع طيفا يبدأ دهره وتوارى
وإذا يمضى الدجى فى سراه مدلجا
تتعالى فوق أمواج السكون
زفرات المدنفين وشكاوى المتعبين
ونداءات الحيارى التائهين
هكذا تولد فى الليل اللحون !

الراوى :

وعلا فى الجو صوت المنشد ، من بعيد

يقلب « الآه » فنونا وفنونا ، ويعيد
بين أنات « الحجاز » . . . وتهاويل « العجم »
تارة جرح ونزو وألم
وآنا يبرز الجرح كفم
وسرت بين الندامى رعشة - وتراجع تمن وحنين
وإذا خفت تراجع التغنى رفعوا أصواتهم مستلهمين :
جوق : من ترى هذا المغنى صاحب الصوت الأغنى ؟ الخ . . .
سامر :

عله جواب آفاق غريب الدار ناء
لم يمتع من هواه أو صباه بالهناء
جائع ما أنعم الخبز عليه بشفاء
غربة عضته ما بين الصحاب القرباء
ففضى يضرب فى الآفاق فى غير رجاء
بعيون غاص فيها كل سحر وضياء
ومحيا فيه من أبلغ آيات الشقاء
يكره النور ويستويه تهويم المساء
فاذا ما جنه ليل سكون وصفاء
أرسل الصوت وغنى ، فتسلى بالغناء
جوق : ايه يا هذا المغنى صاحب الصوت الأغنى
صوتك العذب الحنون لحنك الساجى الحزين
هاج فى السمار أصداء حنين « لربوع ما رأتها قط عين »
سامر :

عله غاوى مدام هجر ألحان وهام
بعد كأس أشعلت بين حناياه الضرام
سكرة ضاءت بعينه ودبت فى العظام

بعثت تذكّار ماضيه سخي الابتسام
يحمل الأفراح في ظل شباب وغرام
وكؤوس الراح لما احتساها في الظلام
والصباح الحلو في الصدفة والناس نيام
ذكريات ، أى جفن رفها يرضى المنام
فضى في التيه ، والصوت تهادى في انسجام
يشتكى الليل إلى الليل عتابا وسلام
ايه ياهذا المغنى..... الخ

جوق :

سامر :

عله صب يث الليل أشجان هواه
والذى يهواه في الشرفة يصغى لغناء
أحرقته النار فانساب مع اللحن وتاه
نغم أى التياح لم يرجع صدها
كلما صعد آها طاف في كل الشفاه
رعدة موجهة ترفض عن بحة آه

ايه ياهذا المغنى... الخ

جوق :

سامر :

تلك أنفاس حبيبي والشذى السارى شذاه
والصدى المخنوق بالآه صدها وغناه
قد تواعدنا إلى مطلع سار في سماه
ناعم الطلعة والضوء بطئ في سراه
وحبيبي لم يزل طفلا غريرا في هواه
حبه لا يعرف الصبر ولا بعض مداه
فضى يشكو، ويدعو، ويغالى في دعاه
يا حبيبي ! أيها المستوحش السارى خطاه وغناه

قف ، تمهل ! فالدجى مازال فى شرخ صباه
عابقا بالعطر حلو البوح بساما لماه
يا حبيبى

جوق : ايه يا هذا المغنى صاحب الصوت الاغن
ان من تدعوه قد وافى وقد لبي النداء
والذى ترصد قد لاح بعينه وضاء
فاترك النسوح وأرسل صوتك العذب وغن
ولتثر نجاك ما بين جموع السامرين
هزة مفرحة ترفض عن آه حنين
لربوع وسماء « مارأتها قط عين »

الفصل السابع الشعر الحرّ

الشعر الحر

- ١ - أثار الشعر الحر منذ ظهوره مشكلات ارتبط بها تاريخه القصير ،
الذى لم يبلغ بعد ثلث قرن من الزمان .
فقد وقف المحبذون له أمام اختيار اسم له وقفة طويلة ، حتى طالب
صلاح عبد الصبور وهو من شعرائه في المجلة المصرية عدد ديسمبر من عام
١٩٦١ بوضع اسم له .
وقد سماه النوبهى : الشعر المنطلق . . وسماه مندور : الشعر الجديد .
وسماه أبو شادى والسحرى : الشعر الحر . . وسماه عز الدين الأمين :
شعر التفعيلة . وقال صلاح عبد الصبور : ان التفعيلة المفردة هى الوعاء
الشعرى له . . وقالت نازك الملائكة في دفاعها عنه ، وكانت أولا من
شعرائه : إن الأساس النغمى للشعر العمودى هو أساس الشعر الحر .
- ٢ - ويقف النقاد كذلك أمام مشكلة أخرى حول الشعر الحر : هى
من الذى ابتكره .
ونحن نعلم أن اليوت نظم الشعر الحر ، وأن ما يكوفسكى شاعر روسيا
طبق أيديولوجيته فى شعر حر . . وان الشعر الحر ظهر فى فرنسا منذ عام
١٩٣٥ .
- وان الشعراء التعبيريين فى ألمانيا من دعاة المذهب التعبيرى بدأوا فى
أوائل القرن العشرين يطلقون صرخات الاحتجاج والغضب والسخط فى
الشعر والقصة والمسرح ، بل وفى الرسم والموسيقى . (من مثل جورج تراكل
فى الشعر ، وكافكا فى القصة والرواية) ، وأخذوا يعملون عملهم فى تحطيم
القديم بحثا عن شئ جديد . . وفى مقدمة المجموعة الشعرية التعبيرية التى
سموها (فجر الإنسانية) . . نادى التعبيريون بصرخاتهم . . وقد أخذوا فى
تحطيم أوزان الشعر والخروج إلى ميادين الشعر الحر .

وفى اللغة العربية نرى صوراً للقصيد الجديدة المرتبطة بالموسيقى العروضية عند العقاد والمازنى وناجى، ونرى شعراً مرسلًا محراً من القافية عند مطران وشكري وأبى شادى ، ونرى شعراً حراً متجرداً من الوزن الشعرى العروضى عند عدد من الشعراء الذين ظهروا فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين . . فلويس عوض الشعوى ادعى أنه أول من نظم الشعر الحر فى بعض قصائده .

ومحمد فريد أبو حديد . . فى ترجمته لمسرحية روميو وجوليت . . زعم أنه أول من ابتكره . . ونادى أحمد رامى فى مجلة « الثقافة » عدد ١٥ - ٨ - ١٩٣٩ إلى كسر عمود الشعر العربى . . وبالكثير فى مسرحية اخناتون ونفرتيتى أكد أنه صاحب الكشف عنه .

ونازك الملائكة تؤكد أن قصيدتها التى نظمها فى خريف عام ١٩٤٦ بعنوان الكوليرا . . والتى ضمتها ديوانها « شظايا ورماد » الذى ظهر عام ١٩٤٩ هذه القصيدة هى أول بواكير الشعر الحر .

والسياب يقول بل أنا . . وقصيدتى « هل كابد حبا » التى نظمها عام ١٩٤٦ والتى تضمنها ديوانى « أزهار ذابلة » الصادر عام ١٩٤٩ هى التى كانت مطلع شروق الشعر الحر .

٣ - ويثير الشعر الحر قضية نقدية خطيرة : هى فى خلاصتها : لمن يغنى الشاعر ؟ . . لنفسه . . أم للناس . .

ونحن رأينا ونرى فى جميع مهرجانات الشعر ومؤتمراته ومواسمه وبخاصة فى المواقف التى تستدعى الشعر الوطنى والقومى وشعر النضال والحرية . . لا يصل الشعر الحر إلى أذهان الناس ووجداناتهم ولا يفعلون به . . ولا يهتمون له . . ولا يتأثرون به . . وبخاصة لأن هذا الشعر : من جانب غلبت عليه النثرية والعامية والسطحية والابتذال .

ومن جانب آخر لم يقدر شعراؤه على المحافظة على موسيقى القصيدة الداخلية . . وهم قد طرحوا الموسيقى الخارجية للقصيدة كذلك . . فأصبح

شعرهم كلاما ثريا مبتذلا . . ومن أجل ذلك نادى العقاد والزيات وعزيز
أبازة وصالح جودت بأن الشعر الحر أصلح اسم له هو « الشعر المنشور » . .
ويؤكد عزيز أبازة في مقدمته لديوان عبد الله شمس الدين الذى سماه
« أصداء الحرية » بأن مصير هذا الشعر هو العفاء والزوال .

ونحن نعلم أن صيحة أمين الريحاني وعزيز مشرق وجبران ودعوتهم إلى
الشعر المنشور قد باءت بالفشل والهزيمة .

وحينما كانت نازك الملائكة تدافع أولا عن الشعر الحر . . وأصدرت
كتابها قضايا الشعر لتدافع عنه . . ولتؤكد أنه ينتمى فى نسبه الموسيقى إلى
الشعر العمودى ، عادت فى ديوانها الرابع « شجرة القمر » الذى صدر عام
١٩٦٨ تقول فى مقدمة هذا الديوان : « لئن لعل يقين من أن تيار الشعر
الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد . . وسيرجع الشعراء إلى الأوزان
الشرطية . . بعد أن خاضوا فى الخروج عليها ، والاستهانة بها . .

وشعراء الشعر الحر لم يكفروا مع ذلك بالشعر العمودى ، فادونيس
أصدر مختاراته من الشعر القديم دليلا على اعتزازه بهذا الشعر ، وكيلا
سند أصدر كتابه « تجارب شعرية » وهى من عيون الشعر القديم .
وماذا فى الشعر الحر من انفعال أو عاطفة ؟ ! إسمعوا إلى نزار فى
قصيدته رسالة من جندى فى جبهة السويس . . يقول فى مثل هذا الموضوع
الحامسى الوطنى الكبير مثل هذا الشعر الجاف :

يا والدى

هذه الحروف الثائرة

تأتى إليك من السويس

إنى أراها يا أبى من خندق

سفن اللصوص

محشورة عند المضيق

هل عاد قطاع الطريق

يتسلقون جبالنا . .
ويهدرون بقاءنا
فبلاد آبائي حريق . .

ويقول نزار في ديوانه « الرسم بالكلمات » :
لم يبق نهد أسود أو أبيض إلا زرعت بأرضه راياتي
لم تبق زاوية بجسم جميلة إلا ومرت فوقها عرباتي
ويقول صلاح عبد الصبور في قصيدته التي تضمنها ديوانه : « الناس
في بلادى » الصفحة الخامسة والأربعين .
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشرت شايًا في الطريق
ورتقت نعلِي . .
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
ويقول كمال عمارة في ديوانه « أنهار الملح » الصفحة الثانية والأربعين :
ومرت كل أيامي دجاجًا ماله أعناق
تناثر ريشه الدامي فصد عن الإفصاح
غريقًا كنت لا أهوى إلى القيعان
ولا أطفو على القمة . .
تمر عيونها الحيتان وهي تظنني لقمة
وتمسح جبتي بيدين باردتين كالظلمة . .
وتدعوها من الأعماق أنثاها فتتركني إلى موعد .

٤ - وانظر إلى قصة هؤلاء الشعراء الأربعة الذين كانوا ينظمون الشعر
الحر ومن بينهم السياب جلسوا في يوم من الأيام . . في إحدى مقاهي
بغداد وكتبوا قصيدة حرة ، توخوا كما قال أحدهم أن تكون خالية من أى
معنى ، ونسبوها إلى شاعرة لا وجود لها أسموها سميرة أحمد العاني ، ثم بعثوا
بالقصيدة إلى مجلة أدبية محترمة ، فلم تلبث أن نشرتها في مكان بارز فيها . .

وجاء بعض النقاد أو الأصح بعض أدعياء النقد فصنفوا الشاعرة ضمن المبدعين من شعراء العراق ، وتنبأوا لها بمستقبل شعري مرموق .

٥ - ولترك شكل القصيدة الحرة إلى مضمونها . . وماذا فيها من مضمون .

لقد ربط شعراء الشعر الحر وشعرهم بالرموز المسيحية الكثيفة من مثل الصليب وأجراس الكنائس والمذبح . . حتى الأشواق جعلوا لها مذبجا . . وغير ذلك .

ونجد التيار الوجودي في شعر هؤلاء يستغرق كل تفكير أصحابه ويقودهم إلى مهاجمة التراث وعمودية القصيدة وتقاليدنا الأصلية . . ومواريتنا الجليلة .

يقرر أرسطو في كتابه الشعر : أن الفنون الشعرية ، الكبرى - أى الجيدة - تستخدم كل أدوات المحاكاة وهى الإيقاع والانسجام والوزن . ويتساءل أفلاطون في كتابه « القوانين » : أى فن هو الفن الجيد ؟ ويجب بأنه الفن الذى يلد أى يمتع الناس .

فكيف نعد من الشعر . . هذا الشعر الذى يفقد الموسيقى والشكل الفنى والأصالة وكل مقومات الموهبة ويفقد كل فكرة رفيعة ومضمون شريف . . والذى تناوله الصغار والكبار . . والمثقفون وغيرهم . والأصلاء وغير الأصلاء على حد سواء . .

٧ - يقول بعض كتاب الشعر الحر :

١ - إن الشعر الحر يعيد صلة فن الشعر بالحياة . . وقد رأينا أنه يعيد فن الشعر إلى الموت .

٢ - ويقولون إنه يترك التقليد إلى مجال التجارب الشعرية الذاتية . . ونقول إنه ترك التقليد إلى أتفه التجارب وأكثرها هبوطا بقيم الحياة والإنسان فيها .

٣ - ويقولون إنه قرب الشعر إلى لغة الحياة ونقول إن ذلك وظيفة النثر لا الشعر . . وإلا لما كان هناك شعر رمزي وشعر تأملى مثلا .

٤ - ويقولون . إن الشعر المعاصر شعر العصر . وأكرر أن الشعر الحر فشل في مخاطبة الناس والجاهير أولا . وأنه بموضوعاته لم يستطع الذين تناولوها أن يفعلوا بها ثانيا . وأنهم اختاروا أهبط الموضوعات وأسفلها أخيرا .

٥ - ويقولون إن موسيقى الشعر الجديد أكثر تركبا وتنوعا . ونقول من أين ذلك ؟ وقد تركوا الموسيقى جانبا إلى لغة النثر . والذين حافظوا على التفعيلة تركوا الموسيقى المركبة إلى تفاعيل مفردة لم تمنح أصحابها حظا من التأثير في وجدان السامعين والقراء بأى لون من الألوان .

٦ - ويقولون: الشعر الحر يحافظ على وحدة الموضوع . . وهل فقدنا الوحدة العضوية والموضوعية في عيون القصائد من شعرنا القديم مثلا ؟ . كلا . . ثم إن هذه الوحدة ليست على أية حال في رأى كثير من النقاد بضرورة في الشعر الغنائى . . بل في الشعر القصصى والمسرحى وحدهما .

٨ - وأخيرا نقول لكم أيها الشعراء كلمات معدودات :

١ - لماذا يسير الشعر الحر في غلوائه ، إلى حد اصطناع الخصومات والبطولات والمفاخر ومهاجمة العمودية والزعم بأنه وحده هو القادر والشاعر والثائر والبطل دون أن يصطنع الهدوء والسلام والإخاء الأدبي والاعتدال في مخاصمة المذاهب الشعرية الأصيلة . . العريقة . . ؟

٢ - إن الشعر العمودى هو ابن هذه البيئة . . وهى التى ابتكرته ، وعنها أخذت الأجيال والشعوب والشعراء كل تقاليد الشعر الأصيل وكل عموديته فلماذا يقلد الشعراء هنا أعداء الشعر الأصيل وكل عموديته ؛ ولماذا يقلد الشعراء هنا شعراء الشعر الحر في لبنان وتونس والمغرب ، وسواها . . وبعد أن كانوا متبوعين يصيرون تابعين ؟

٣ - ما مصير الشعر العربى . . وقد عاب دعاة الشعر الحر الشعر

العمودى ونفروا منه الشباب . . ثم لم يستطيعوا أن يأتوا بشعر آخر يفتح
عقول الناس ويرضى أذواقهم .

٤ - ما هى العلاقة بين المستشرقين والمستغربين الداعين إلى ترك ثقافتنا
وتراثنا وأصالتنا العربية ودعواتهم إلى اصطناع اللغة العامية حيناً . . وإلى
الارتقاء في ظلال الغرب ومبادئه حيناً آخر . . وبين الدعوة إلى الشعر الحر
الذى يكفر بالشعر العربي الأصيل . . ويدعوا إلى اطراحه تمهيداً لانغلاقه
وعدم القدرة على فهمه أو إمكان الاستفادة منه في فهم موارثنا الأدبية
والشعرية والتقويمية الأصيلة .

إننا نرحب بكل جديد لا يخافى الأصالة . . ولا يبعد عن الموهبة . .
والذى يعتز بقديمه . . ويندفع إلى الالتحام بالقديم . . فى مؤاخاة روحية
نبيلة تعطى الفن قيمته وأصالته وطابعه العربى الجليل النبيل الخالد مدى
الحياة .

الشعر الحديث والقصيدة العمودية

القصيدة العمودية ، التي يمتد عمرها إلى آلاف السنين والتي ورثناها عن المهلهل وأمرئ القيس وشعراء المملكات .
القصيدة العربية العمودية هي : التي نهج نهجها جميع الشعراء على مدى العصور حتى اليوم ، والتي أدت جميع أغراض الشعر والشاعر ، وخدمت جميع قضايا العروبة والإسلام ، على اختلاف الأجيال ، والتي أكبرها الدارسون والعلماء والنقاد ، بل المستشرقون الذين ترجموها إلى كل اللغات العالمية ، حتى ان المستر : ولیم هونز أكبر شأن قصيدة المملكات وترجمها إلى الإنجليزية ، ونوه بصورها وخيالها وبحيويتها أيضا ، ودعا الشعراء الإنجليز إلى خلق حركة تجديد في الشعر الإنجليزى تأثرا بها .. هذه القصيدة خالدة ، وستبقى حية ومتجددة على مر العصور .

وموسيقى هذه القصيدة العمودية الداخلية والخارجية ، المتمثلة في الوزن والقافية ، صارت من الأصول الفنية للقصيدة العربية ، وصارت تمتلك ناحية التأثير الكبير في الجماهير العربية وتقود ثوراتها دائما إلى التقدم والحرية .

إن مدائح المتنبي في سيف الدولة مثلا ، لم تكن مجرد مدائح في مناسبات طارئة ، إنما كانت أغاني وطنية تمثل روح الشعب العربي العظيم ، في دفاعه عن حرياته ضد الغزو البيزنطى لبلاده - في القرن الرابع الهجرى - العاشر الميلادى - وقصيدة أبى تمام في مدح المعتصم بمناسبة انتصاره في عمورية - في النصف الأول من القرن الثالث الهجرى - كانت تمجد البطولات الإسلامية الظافرة ضد جيوش بيزنطة في سهول آسيا الصغرى .

ولم يمجّد الشعراء العرب على اختلاف العصور الحكام بمقدار ما مجدّوا الشعوب العربية في حركتها المستمرة نحو الحضارة والتقدم ، وفي انتصاراتها ضد أعدائها في كل مكان .

وقد تطورت هذه القصيدة العمودية ، منذ وضع الخليل بن أحمد عروضها الشعرى فشملت الموشحات ، وشملت الأوزان المولدة الجديدة ، وشملت ضروبا من التجديد في القافية أحدثته مدارسنا الشعرية المتعاقبة ، من أواخرها : مدرسة البعث ، ومدرسة الديوان ، ومدرسة أبولو، ومدرسة شعراء المهجر .

بل نظم الشعراء العباسيون والأندلسيون الملاحم التاريخية ، ونظم من أتى بعدهم ملاحم في السيرة النبوية ، ونظم الشعراء الصوفيون القصائد الصوفية الطويلة في الحب الإلهي ، ونظم شوقي البردة ، كما نظم ملحمة عن كبار الحوادث في وادي النيل وملحمته الأخرى في التاريخ الإسلامى العظيم في كتابه : « دول العرب وعظماء الإسلام » .

ولم تضق القصيدة العمودية - التي ورثناها عن شعرائنا ، والتي لا يزال ينظمها شعراؤنا العموديون حتى اليوم - صدرا بأية خاطرة أو فكرة أو غرض من أغراض الشعر والحياة ، حتى الملاحم والقصص الشعرية كتب فيها الشعراء قديما وحديثا .

ومع أن القصيدة لا بد فيها عند علماء الشعر من أن تكون أبياتها من بحر شعري واحد ، وأن تلتزم قافية واحدة ، فقد نظم الشعراء المحدثون من « مجمع البحور » كما فعل أبو ماضي في قصيدته : « الشاعر والسلطان الجائر » ، وكما فعل غنيم في بعض قصائده وكما فعل عزيز أباظة في ملحمة : « من اشراقات السيرة الزكية » . بل كما فعل شوقي في مسرحياته ، التي أبدع فيها كل الإبداع ، ووضح بها أن الشعر العربى لا يعجز عن نظم التمثيلية ولا يعجز عن الحوار وتمثيل الصراع .

وبذلك : صارت القصيدة يمكن أن تشتمل على عدة أوزان ، إذا تعددت مواقفها وأفكارها .

وعدد المعاصرون كذلك - من أمثال : مطران ، وشكري ، وشعراء الديوان ، وأبولو ، والمهجر - القافية في القصيدة الواحدة بحارة لفن الموشحات الأندلسي ، وتحررا من سلطان القافية ، وجعل الكثير منهم كل مقطع تيارا فكريا متميزا في القصيدة . .

وبذلك : صارت القيود الفنية في القصيدة ضيقة غاية الضيق ، أو قل : صارت سهلة غاية السهولة . مع أن الفن هو الفن لا بد فيه من القيود ، والمثل الفرنسي يقول : « لا يحيا الفن بغير القيود » ، بل إن الفن في رأيه : هو العبور إلى الانطلاق من خلال القيود .
والشاعر الموهوب لا تعوقه أبدا قيود الوزن والقافية ، كما يقول أبو شادي في مقدمة ديوانه « الينبوع » :

« وفي تراثنا الشعرى نظام المسمط والأرجوزة والموشحة وعكس البحور ، ويضاف إلى ذلك ما جد من أوزان شعرية ، ومن تنويع القافية والوزن في القصيدة الواحدة ، مع بقاء الروح الشعرى والهيكل التراثي لها ، والموسيقى الحلوة الرفافة المؤثرة » .

ولا ننسى : أن القصيدة العمودية بعروضها قد قلدها الشعر القصصي والملمحي والمسرحي ، وبذلك صارت مطوعة للتعبير عن مطالب الحياة ، وأفكار الشاعر .

وقد نظم الشاعر الفرنسي : « لويس أراجون » بعض شعره على نهج الشعر العمودي ، فقسم بيته إلى مصراعين وقفاهما تقفية عربية ، وعد ذلك كشفا جديدا .

ولقد حدث في الثلاثين سنة الأخيرة أن نظم شعراء الشباب قصائد من الشعر الحر ، وبدأت الدعوة إلى هذا الشعر الحر تظهر في كتابات كثيرة ، بل لقد غالى بعض الكتاب ، فزعم أن عمود الشعر قد انتهى إلى الأبد ،

وانتهت معه القصيدة العمودية إلى غير رجعة وانتهى معها الشعراء العموديون بلا رثاء أو رحمة ! ! كأنما هم أعداء لا يستريح شعراء الشعر الحر إلا إذا أجهزوا عليهم .

هذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكي : « والت هوتمان » الذى هجر الأوزان في معظم شعره ، ولم يهتم بالقافية .

وكان بعض الشعراء في أوروبا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر ، وإن لم يلق رأى هؤلاء جميعا أنصارا كثيرين في الولايات المتحدة ، وفي بلجيكا .

أما في إنجلترا وفرنسا : فلم يصادفوا نجاحا يذكر . . وفى عام ١٩١٧ نشر « البيوت » : ديوانا شعريا خرج فيه على نظام الشعر القديم وزنا وقافية .

وشعراء الشعر الحر بدأوا فقيدوا أنفسهم بالشكل الهرمى ، تفعيلة في البيت الأول ، واثنان في الثانى ، فثلاث ، فأربع ، فخمس مثلا ، ثم يعودون بالعكس إلى نهاية القصيدة : خمس تفاعيل ، فأربع ، فثلاث ، فاثنتين ، فواحدة .

ومن الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر الحر من يتأثرون بالطريقة القديمة ، فيلتزمون في أحيان كثيرة القافية ، كترار والفيتورى ، ومنهم من يتركها كنازك والسياب في أغلب شعرهما . .

وهكذا : صار الشاعر (الحر) لا يتقيد بنظام التفاعيل العروضية ، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين ، وكأن التفعيلة العروضية هى الإلناء الموسيقى للشعر الجديد . . بل إن منهم من ترك التفعيلة نهائيا باسم التجديد .

وهكذا : صار الشعر الحر تغييرا كاملا لنظام القصيدة العمودية ، وأصبح يحاول اسدال الستار على تراثنا الشعرى كله ، دون أن يملك الموسيقى أو العروض الشعرى الذى يبرر له أن يزعم ذلك ، ودون أن يملك

زمام التأثير على الجماهير ، وعلى أذواق الشعب ومشاعره . ودون أن تصمد قصيدة من قصائده لروح الغناء والفن الأصيلة .

ومع ذلك صار هذا الشعر الجديد يحطم عمود الشعر العربي بقسوة وعنف مع أن جميع النقاد العرب في القديم والحديث حذروا من الخروج عليه ، وعدوا ما خرج عليه من النظم ليس شعرا على الإطلاق .

الشعر في أساسه فن ، والفنون هي القيود ، ويقول نيتشه : « الفن هو الرقص بالقيود والإغلال » .

وعمر الشعر الحر ثلث قرن ، ولا يملك أية قدرة خارقة على تحطيم الجبل الأشم الذي يمثل القصيدة العمودية ، واليوت الشاعر الإنجليزي يقول : « إذا أردت أن تجدد في الشعر فيجب أن تكون جذورك عميقة في الماضي . . » وهذا هو الطريق الصحيحة للتجديد .

هل صار شوقي وحافظ وعزيز أباظة وشعراء الثلاثيات - الديوان وأبولو - بل ومن عاصرهم أو سبقهم من أعلام الشعر العربي على مدى العصور يستحقون منا أن نرجمهم بالحجارة وندعى أنهم غير جديرين بالخلود والتقدير من أحد ؟

لقد صاحب نشأة الشعر الحر دعوات لتحطيم عمود الشعر ، ونحن نعلم أن الشعر الحر قبل أن يظهر عندنا ظهر في أمريكا وأوروبا ، ونظم منه « اليوت » وما يكوفسكى وهوتمان ، وسواهم .

كما نعلم أن في أوروبا مدارس أدبية تتبنى تحطيم القديم بحثا عن شئ جديد ، من مثل : التعبيريين وغيرهم ، وفي مجموعة : (فجر الإنسانية) التي أصدرها الشعراء التعبيريون صدى لذلك .

إن أرسطو يقرر في كتابه « الشعر » وجوب أن نستخدم كل أدوات المحاكاة ، من الإيقاع والوزن والأنسجام . بينما لم يستطع الشعر الحر إثارة القارئ ولا السامع ، لفقدانه الموسيقى الخارجية دائما ، وأحيانا كثيرة جدا يفقد

الموسيقى الداخلية أيضا . وقد سماه العقاد وعزيز أباظة والزيات وصالح جودت ، وآلاف الدارسين والنقاد : الشعر المنشور . وعادت نازك الملائكة في ديوانها الرابع (شجرة القمر) الصادر عام ١٩٦٨ تنتبأ بوقوف تيار الشعر الحر ، وبأن الشعراء لابد أن يرجعوا إلى الأوزان الشطرية ، بعد أن خاضوا في الاستهانة بها ، والخروج عليها ، ولها الحق في ذلك بعد ظهور ما يسمى قصيدة النثر ، وبعد أن أصبح الغموض والرمز والمضامين الغريبة تحيط بالشعر الجديد إحاطة السوار بالمعصم ، وبعد أن صار اهتمامه بالإثارة والرمز الأسطوري والتفكير الدرامي أكثر من أى شئ آخر .

لقد حدثنا السياب أنه هو وجماعة جلسوا يوما في مقهى من مقاهي شارع أبي نواس في بغداد . . وكتبوا قصيدة حرة ، توخوا فيها أن تكون خالية من أى معنى أو مضمون وبعثوا بها إلى مجلة أدبية مشهورة ، بعد أن ذيلوها بتوقيع مستعار « سميرة أحمد العاني » ونشرت المجلة القصيدة في مكان بارز ، وجاء بعض أدعياء النقد فصنف الشاعرة سميرة التي ليس لها وجود ضمن الشعراء ، المبدعين من شعراء الشعر الحر ، وتنبأ لها بمستقبل مرموق ! !

ولا يزال الهجوم على القصيدة العمودية صناعة كثير من الناس فهذا معين بسيسويقول كما كتب في صحيفة كبيرة : إن الشاعر العمودي يرتطم صوته وتسقط قافيته ، ويجئ الشعر الحر كالصاعقة الكهربائية ، التي تلتهم القصيدة العمودية وتذروها رمادا .

لقد ذكر العقاد أن سليقة الشعر العربي تنفر من الغاء القافية كل النفور ، كما تنفر من طرح الموسيقى في شعر الشعراء الجدد . ولطه حسين رأى مشهور نختم به هذه الكلمة ، قال : « إن التجديد في الأوزان أو القوافي دعوة غير منكرة وغير جديدة » . . وبالطبع التجديد فيها غير الإلغاء . ثم يقول : « والجدير بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن تراعى في الفن الشعري ،

والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن يعد هذا الجديد شعرا
الا إذا قام تلك الأسس ، وتوافرت تلك الخصائص ، ولست أرفض
الشعر لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم أو خالف الأوزان (المخالفة
خلاف الإلغاء طبعاً) التي أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في
أمرين :

الأول : الصدق والقوة وجمال الصورة وطرافتها .

والثاني : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة ولا الإسفاف في اللفظ .
وقديما قال أرسطو :

يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية . فلنقل : يجب قبل كل شيء أن
نتكلم العربية .

ونقول مع عميد الأدب العربي : أنه يجب أن يكون ما ننظمه - قبل
كل شيء - مما يصح أن يسمى شعرا .

قصيدة من الشعر الحر لصلاح عبد الصبور

وهذا نموذج من الشعر الحديث لصلاح عبد الصبور وهو قصيدة من ستة مقاطع .

رحلة في الليل

١ - بحر السواد

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
وينقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب
يهب شلة الرفاق ، فض مجلس السمر
« إلى اللقاء » واقتربنا . . نلتقي مساء غد
الرخ مات فاسترسل - الشاه مات
لم يتجه التدبير ، إني لاعب خطير
إلى اللقاء - . واقتربنا - نلتقي مساء غد
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون لم تدع جفني ينم
ما زال في عرض الطريق تائمون يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم يبكون
- لاشئ في الدنيا جميل كالنساء
- الخمر تهتك السرار
- وتفضح الأزار

والشـمـار والـدثـار
ويضـحـكـون ضـحـكـة بلا تخوم
ويسـفـر الطـريـق من ثغـاء هـؤـلاء

٢- أغنية صغيرة

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة
عن طائر صغير
في عشه واحده الزغيب
وألفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن يبادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يفقد الجناح صبره من الحنان
على وحيد الزغيب
ذات مساء حط من على السماء أجدل منهموم
ليشرب الدماء
ويعلمك الأشلاء والدماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي . . حكايتي حزينه الختام
... لأنني حزين

٣- الطارق المجهول

عيناه خنجران يطعمان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ السماء
إلى المصير والمصير هوة ترزع الظنون
وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بتزهة على الجبل
أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل

لكن هذا الطارق المجهول فوق بابي الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
ويوعدني المصير . . والمصير هذه الظنون

٤ - السند باد

في آخر المساء يعتلى الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاس الخطوط .
ويتضح الجبين بالعرق
ويتلوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس النوم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم
السندباد

هذا مجال سندباد أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم للشتاء
ونقرا (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

٥ - الميلاد الثاني

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد
كل صباح أختلى بعيدها السعيد
مازلت حياة فرحتي ، مازلت والكلام والسباب والسعال
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللالى
والسحب ما تزال

تسح ، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيت
لعبة العروس ، والتبات والنبات
والورد فى خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان
لله ما أحلى عيون العاشقين حين يسعون
ويقسمون
بجرمة الشجون
وبالليالى المثقلات وانتفاضة الحنين
العهد لن يهون
صديقتى عمى صباحا هل ذكرت نزهة الجبل
٦ - إلى الأبد

الرح مات فاحترسى ، فالشاه ما يزال
والشاه بالبيادق التأم
« إلى اللقاء » وافترقنا - نلتقى مساء غد »
لنكمل التزائل فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ، وبعد غد
سنلتقى إلى الأبد

الفصل الثامن
كيف تنظم الشعر

موضوع صعب وستناوله بالطريقة التعليمية حتى يمكن أن يفيد من يريد وسنقصره على الشعر العربى الذى هو هواية لمن يقرأ وفى متناوله ، ويلزم لذلك معرفة المقصود بالشعر العربى ؟

فى القرآن الكريم وردت هذه اللفظة « أساطير الأولين » فى موطن تداولها فيه إتهام الكفار الرسول بأنه شاعر أو معلم مجنون ، والشعراء الذين كان يتبعهم الغاؤون وهم فى كل واديهيمون ليسوا إلا قصاص الأساطير والخرافات التى يلهون بها الناس عن الجد من الأمور ، وقد كان القرآن حينها جد الأمور فكانوا يحاربونه بمن يلهى عنه بالأساطير حيناً أو برمييه بأنه من أساطير الأولين أو بأن قائله - ولم يكونوا يؤمنون بالوحى طبعاً - شاعر أو معلم مجنون إلى غير ذلك من هذا الجو القرآنى يمكن أن نفهم المقصود بالشعر عند العرب القدامى وهو « الأساطير » وهو فهم يتوافق مع فهم الجاهليات الأولى لمعنى الشعر عند كل الأمم ولعله هو ما يتردد فى تعاريف الفرنجة المحدثين أيضاً بأنه الخيال وكفى .

ونحن بهذا قد يمكن أن نريح أنفسنا فنذيب الشعر بكل معناه فى القصة الخيالية أو الأسطورة وينتهى الأمر براحة تامة . . فإن ما يعنيه المحدثون الآن من صعوبة القيود الموسيقية فى الشعر المأثور قد يدفعهم إلى مثل هذا . . وبعد أن أثر عن العصور الملايين من أبيات الشعر الموزون المقفى . ولكن ما موقفنا من هذا المأثور ؟ أننكره كله ونقول أنه من صنع الجن وأن ما قالوه ظهروا به على وجه الأرض ثم استجنوا فى طياتها بالموت لمجرد أنهم جاءوا بلون من الشعر الموسيقى يصعب قرضه بموسيقاه على الكثيرين كما قال الحطية :

الشعر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه^(١)
وليس الخطيئة وحده هو الذى يلاحظ صعوبة هذا اللون من الفنون
ذلك أن الأستاذ جويدى يقول : « أن قصائد القرن السادس الميلادى
الجديرة بالإعجاب تنى بأنها ثمرة صناعة طويلة »^(٢) .

وكيف بنا يمكن أن نتناسى أو ننسى حركة الشعر الغنائى فى عصور أدبية
متطاولة وحركة النقد حوله ؟
الأمر إذن خطير وصعب التناسى عند نقاد اللغة العربية . . ولذلك
فإنهم يجعلون الشعر الأصيل هو هذا اللون الموسيقى الغنائى رضى الناس أم لم
يرضوا فما إلى غير ذلك من سبيل .

وهو بهذا القدر يتسع لكل ما يجد من جديد فى أشكاله الهندسية من
رباعيات وخماسيات وأزجال وموشحات وغيرها فى العهد العباسى
والأندلسى ومن اختصار تفعيلات أو زيادتها لكتابته كالشعر الأفرنجى
بسطور طويلة أحيانا أو قصيرة أحيانا أخرى كما يحلو لهم كتابته . . فهو تطور
وكل شئ قابل للتطور والتجديد حكما .

وهو بالمعنى الأسطورى كما قلنا سابقا وما يرتبط به من أجواء
جاهلية وبحسب ما وردت معانى ألفاظه بالقرآن لا يشير إلى المآثور من الشعر
الموسيقى الغنائى الذى كان يستخدمه الرسول فى المناقحة عن الدعوة
الإسلامية حين اصطفى بعض الشعراء وقرهم إليه .

كان الشعر - كما يقول عمر بن الخطاب - علم قوم لم يكن لهم علم أعلم
منه ، وكان الشعراء عند العرب هم أهل الحذق والثقافة الذين يصلون فى
ميادين الأفكار وتسجيل الآراء ، وكان العرب يدركون قيمة هؤلاء
الشعراء فترى الأعشى يقول لممدوحه :

(١) أغانى دار الكتب ج ٢ ص ١٩٦

(٢) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - د . شوق ضيف ص ١٨ ط ٣ - أيضا -

قلدتك الشعر يا سلامة ذا فائش والشئ حيثما جعلنا
والشعر يستنزل الكريم كما ينزل رعد السحابة السبلا

فلما جاء الإسلام بتعاليمه واشتدت الخصومة بين الدعوة الجديدة وبين
الكفار نهض شعراؤهم لمناهضة القرآن الكريم الذى أعجزهم وحاروا فى
أمره وأقذع أمية بن أبى الصلت فى هجاء النبى صلى الله عليه وسلم فهى
النبى عليه السلام عن رواية شعره فيما يقول الرواة ونهض شعراء الإسلام
لينافحوا عن الرسول يدفعهم الوازع الدينى الجديد الذى ملك عليهم
أنفسهم ، ولقد روى أصحاب السير عن جويرية بن أسماء قال : بلغنى أن
رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : أمرت عبد الله بن رواحة فقال
وأحسن ، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن ، وأمرت حسان بن ثابت
فشئى وأشئى. وعن جابر بن عبد الله رضى الله عنه قال : لما كان عام
الأحزاب ورد الله الذين كفروا بغيظهم لم ينالوا خيرا قال النبى صلى الله عليه
وسلم : من يحمى أعراض المسلمين ؟ فقال كعب رضى الله عنه : أنا
يا رسول الله ، قال عليه السلام : نعم أهجم أنت فسيعينك الله بروح
القدس .

وقصة كعب بن زهير مشهورة ، فقد أنشد بين يدى النبى صلى الله عليه
وسلم قصيدته :

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول متم أثرها لم يفد مكبول
وفيها يقول :

نبئت أن رسول الله أوعدنى والعفو عند رسول الله مأمول
مهلا هداك الذى أعطاك نافلة الـ قرآن فيها مواعيط وتفصيل
لا تأخذنى بأقوال الوشاة ولم أذنب ولو كثرت فى الأقاويل
إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

فرضى عنه النبى عليه الصلاة والسلام وأثابه برده .

والنابغة الجعدى أيضا وفد على النبى عليه الصلاة والسلام ومدحه

بقصيدته الرائية :

خليلي عوجا ساعة وتهجرا ولوما على ما أحدث الدهر أوزرا
أتيت رسول الله إذ جاء بالهدى ويتلو كتابا كالجزرة بيّرا
أقيم على التقوى وأرضى بفعلها وكنت من النار المخوفة أحذرا
إلى أن قال فيها مفتخرا بنفسه وقومه :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وانا لنرجو فوق ذلك مظهرا
فقال له النبي عليه السلام : « أين المظهر يا أبي ليلي ؟ » فقال : الجنة
يا رسول الله ، قال : « أجمل ان شاء الله » فلما بلغ قوله :
ولا خير في حلم إذا لم تكن له بوادر تحمى صفوه أن يكذرا
ولا خير في جهل إذا لم يكن له حلیم إذا ما أورد الأمر أصدرا
قال له النبي عليه الصلاة والسلام : « أجدت لا يفضض الله فاك » .
وذكر الشيخ عبد القاهر أنه يروى عن عائشة أم المؤمنين رضى الله عنها
أنها قالت : كان رسول الله صلى الله عليه وسلم كثيرا ما يقول لى :
« أبياتك » فأقول :

ارفع ضعيفك لا يحريك ضعفه يوما فتدركه العواقب قد نما
يجزيك أو يثنى عليك وإن من أثنى عليك بما فعلت فقد جزى
ومما اشتهر عنها أنها كانت تحفظ شعر لبيد جميعه . ودخل عليها حسان
بعد ما كان من أمره في شأنها معتذرا فأنشدها قوله :

حصان رزان ما تزن بريبة وتصبح غرثى من لحوم الغوافل
فإن كنت قد قلت الذى قد زعمتم فلا رفعت سوطى إلى أناملى
فإن الذى قد قيل ليس بلائط ولكنه قول امرئ بى ماحل
ويفصل النبي عليه السلام في قضية الشعر والدين فقول : « إنما الشعر
كلام فن الكلام خبيث وطيب » .
وقالت السيدة عائشة : « الشعر فيه كلام حسن ، فخذ الحسن واترك
القبيح » .

ثم إن الشعر بمعنييه منى تعلمه عن الرسول عليه السلام « وما علمناه
الشعر وما ينبغي له » حتى لقد قيل إنه عليه السلام لم يقله إلا عفواً في بعض
غزواته كما روى عنه عليه السلام :

إن أنت إلا أصعب دميت وفي سبيل الله ما لقيت
وإن يكن استمع إلى شعرائه وأعجب بهم حيناً - كما أسلفنا - وغضب
من هجائهم. أحياناً أخرى فلمعانى الشعر لا لمجرد موسيقاه ، بل أنه ليحبذ
الغناء به حين يدخل على عائشة رضى الله عنها وقد زفت جاريته فيقول :
لم لم تقولوا لها في الزفاف :

أتيناكم أتيناكم فحيونا نحييكم
ولولا الحبة السمراء لم نخلل بواديكم

والمعنيان بهذا في اللغة العربية جاهلية وإسلامية وقد أثر عن العصرين
اللون الغنائى ولا يزال يؤثر وأعجب الخلفاء به . . ولا يزال يعجب به
العرب وهو شئ لا ينكره عقل ولا نقل ولا مشاهدة. ولكن الشعر بالمعنى
الأول الأسطورى لم يؤثر منه عن العرب الجاهليين شئ ، وهو مأخذ الغرب
في عدم وجود القصة في الأدب العربى القديم والمباهاة بوجودها في آدابهم
القديمة والحديثه معا ، ويرد عليه ، بأن ورود ألوان القصة في القرآن
الكريم يدل على أن للعرب قصصاً لم تؤثر ، فالقرآن مقدس فأثرت به
والأساطير غير مقدسة فلم تؤثر ، والشعر الغنائى سهل الحفظ فأثر عن
الرواة ، وهكذا كان للقداسة والسهولة أثرهما في الأثر الثقافى العربى عند
الرواية .

- ٢ -

ونرجع بعد هذه المقدمة إلى الإجابة عن سؤالنا الأول وهو كيف نقرض
الشعر ومن معلمه ؟
وفي الصفحات التالية نحاول أن نجيب عن معلم الشعر بالمعنى الموسيقى
الغنائى :

قد يتشدد الباحثون أو يتعمق المعلمون فيزيدون الإجابة عن هذا السؤال تعقيدا غير مفيد للناشئين الذين يتطلعون إلى إنشاء الشعر فيقولون كما قال كثير من النقاد القدامى « بالملكة فقط أو الطبع أو الموهبة أو السليقة أو غيرها » وحين يستمع المتطلع المثقف إلى هذه الإجابة قد يداخله اليأس لخوفه من عدم الموهبة أو الملكة والسليقة بينما قد يغامر من لم يتثقف فيقول الشعر برغم أنف الثقافة فيجرى لسانه بالزجل أو الأغاني أو تندب المرأة حظها بالشعر حين يموت عزيزها في حلقات ما نسميه بالأدب الشعبي الصميم النابع من مواهب غير مصقولة بثقافة ما .

وفكرة تقسيم الشعراء إلى شعراء مطبوعين وشعراء من ذوى الصنعة فكرة قديمة تمتد حتى عصرنا الحديث^(١) وأكبر الظن - كما يرى الدكتور شوقي ضيف - أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذى لا يتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة^(٢) .

ونرجح أن الجاحظ هو أول من أذاع هذه الفكرة . دعا إليها حين كان يعارض الشعوية فى بيانها ، فادعى على غير العرب أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذا يقول : « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وإرتجال وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا اجالة فكرة ولا إستعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المنازعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للأستاذ عباس محمود العقاد فقد هاجم كثيرا من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقي الشاعر بحجة أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع - أيضا : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى د . شوقي ضيف ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق .

المعاني أرسالا وتثال عليه الألفاظ إنشالا ، ثم لا يقيدده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده » .

ولكن الجاحظ ينقض هذه الدعوى التي لم يكن يقصد من ورائها غير الرد على الشعويين فهو لذلك يفضل العرب ويغلو في القول بأن شعرهم يصدر عن الطبع وأنهم إنما يقولون الشعر بديهة وإرتجالا ولكنه يقول في البيان والتبيين : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله وتتبعها على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ، ورأيه عيارا على شعره ، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا » (١) .

ويقول أيضا : « كان زهير بن أبي سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات ولذلك قال الحطيثة : خير الشعر الحولى المحكمك ، وكان الأصمعي يقول : زهير بن أبي سلمى والحطيثة وأشباههما عبيد الشعر وكذلك كل من يجود في شعره ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى تخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قصر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا ، وتثال عليهم الألفاظ إنشالا » (٢) .

وقد عبر ابن قتيبة عن الطائفتين في صورة أوضح إذ يقول : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيثة » (٣)

(١) البيان والتبيين ج ٢ ص ٢١

(٢) نفس المصدر ص ٢٥

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة طبعة دى جويه ص ١٧ - الفن ومذاهبه ص ٢٤

وفى الواقع أنه من الصعب أن نضع حدا فاصلا بين الطبع والصنعة فى الشعر كما ينظر إليها الجاحظ أو ابن قتيبة هكذا بسهولة ذلك أن التداخل والتشابك يجعل الخيط الفاصل بينهما جد رفيع بحيث لا تراه العين ولا تدركه البصائر.

والشعراء يعبرون عن الجهد الذى يبذلونه فى شعرهم فيقول ذو الرمة (١) :

وشعر قد أرق له طريف
ويقول عدى بن الرقاع (٢) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها
نظر المثقف فى كعوب قناته
حتى أقوم ميلها وسنادها
حتى يقيم ثقافه منادها

ويقول سويد بن كراع العكلي (٣) :

ابيت بابواب القوافى كأنما
أكالها حتى أعرس بعدما
أصاى بها سريا من الوحش نزعا
يكون سحيرا أو بعيدا فأهجعا
إذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراقى خشية أن تطلعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها
فتقفئها حولاً كريتا ومربعا
وقد كان فى نفس عليها زيادة
فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

— ٣ —

المسألة إذن إما مسألة عزيمة وممارسة ؟ أو مسألة موهبة وسليقة أو مسألة ثقافة ؟

سنتفق على أن « الثقافة » لا تكفى لخلق شاعر وتحضرنا فى هذا المجال تلك القصة التى رواها المرحوم عبد العزيز البشرى (٤) ليجيب عن هذا السؤال :

(١) الموشح للمزبانى طبع المطبعة السلفية ص ١٣ .

(٢) الموشح ص ١٣

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧

(٤) المختار ج ٢ ص ١٤

« مادامت للبلاغة علوم مقررة ، ومعارف واضحة ، وقواعد مفصلة مقسومة ، وقضايا محدودة مرسومة ، فقد أصبح من السهل اليسير على كل من يجيد علمها ، ويحذق فهمها ، أن يجيئ بالبلغ من القول إذا نظم أو نثر ، بل لتها له أن يجيئ بأبلغ الكلام بل بما ينتهى منه إلى حدود الإعجاز وماله لا يصنع ، وقواعد البلاغة تشير بأوضح الإشارة إليه وتدل بأفصح العبارة عليه ؟

ماذا على المرء إذا أرسل الكلام أن يخرج مطابقا لمقتضى الحال ويجريه على أحكام الفصل والوصل ، ولا ينحرف به عن مقتضيات الإيجاز والإطناب والمساواة ؟ وهذه أحوال التشبيه بين يديه ، فما يمنعه أن يصوغ الكلام على غرارها ، ويطرس فيه أجلى آثارها ؟ وهكذا . . ويستمر المرحوم البشرى فى رواية القصة فيقول :

« ولكن الواقع . . الواقع القاسى يأبى مع الأسف إلا أن يزعجنى عن الاستراحة إلى هذا الفكر القويم ، والمنطق السليم فهؤلاء متقدمو الطلاب الذين درسوا علوم البلاغة فى أفحل كتبها المقسومة وأعلها مكانا ، لاحظ لأكثرهم الكثير فى فصاحة ولا فى بيان بل هؤلاء أشياخهم الذين استهلكوا الدهر الأطول فى درس هذه الكتب وتحقيق قضاياها ومسائلها ، حتى فروا أبوابها فريا ، وبروا فصولها برىا . هؤلاء كثير منهم لا غناء لهم فى فصاحة لسان ، ولا فى نصاعة بيان .

« هذا طالب كبير يجاورنى فى خزانة حوانجى فى الأزهر . وهو يتلقى علم الأصول فى كتاب « جمع الجوامع » ، أى أنه فرغ من درس كتاب « السعد » ، أى أنه ختم علوم البلاغة ، ولم تبق له بشئ منها أية حاجة . لقد جمعنا هذا الطالب المنتهى ليسمعنا قصيدة رائعة من نظمه ، يهجو بها أهل بلدة (كوم زمران) المجاورة لبلده . فأسرعنا إلى الاستواء بين يديه وقد أرهقنا الأذان ، وحددنا الأذهان ، وتملقنا الأنفاس ، حرصا على المتاع بمالا تظفر بمثله عامة الناس « ولست أروى لكم ، أيها السادة ، من هذه

القصيدة الرائعة حقا ، والجديرة بمن أتم دروس (السعد) وحواشيه حقا ،
إلا هذه الستة الأبيات .

أما مطلع القصيدة فهو بمشيئة الله تعالى :
دع كوم زمّان كى تنجو من العلل وتستريح أخى من كثرة الزلل
ومنها :

إن جاءهم ضيفهم قبل العشاء إذن تراهم يافقي في غاية الملل
فالبخل يشتق منهم ما على أحد منهم ثياب سوى البالى من الحلل
ما فيهم عاقل يا ابن الكرام فقد جنوا جميعا وقالك الله من خبل
ومنها :

لا يحضرون دروس الفقه إنهم والله لو تدرّون في غاية الكسل
أما تمام التمام ، ومسك الختام فهو :
ستون بيت قريض لا تزيد سوى بيت به قد سألت العفو عن زلى
ثم يجيب البشرى عن السؤال الذى طرحه فيقول .

« إذا لم يكن لهذه القصيدة من نظم ذلك الشيخ كل الفضل فلا شك
في أن لها أبلغ الفضل في أن ينتهى إلى أن درس علم البلاغة على هذه
الصورة على الأقل - ليس من شأنه أن يعلم البلاغة أو يطبع على ناصح
البيان . ولعل لها بعد ذلك شأننا آخرا » .

ونطرح السؤال مرة ثانية : إذا لم تكن المسألة مسألة ثقافة فهل تكون
مسألة عزيمة وممارسة ؟ أو مسألة موهبة وسليقة ؟

يروى بن رشيّق أن الشاعر « وإن كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما » فلا بد
له من دواعى الإثارة ، والعزيمة لا تكفى « فقد كان الفرزدق وهو فحل مضر
في زمانه يقول : تمر على الساعة وقلع الضرس من أضراسي أهون على من
عمل بيت من الشعر :

المسألة فى نظرنا هى الثلاث : عزيمة على قرض الشعر نسميها بلغة النقد الحديث « الاستجابة للدافع » ومسألة موهبة وسليقة وهى والحمد لله - كما يرى الجاحظ - كمانة فى كل عربى بالجنس أو اللسان فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته . . ومسألة ثقافة أيضا إذا ما أريد قرض الشعر الغنائى الراقى . . وبقدر توافر هذه العناصر يقوى الشعر . . وبقدر تراخيها تضعف نحوه الشعر أو يقل شعراؤه أو يضعف معنى أو لغة ، ولسنا بهذا الرأى مبتدعين فقد سبقنا إليه كل النقاد القدامى والمحدثين تقريبا .

وإيضاحا للعنصر الأول وهو العزيمة على قرض الشعر أو الاستجابة للدافع أيا كان من الوطنية أو من الأخلاق أو غيرها من المشاهدات والمفارقات أو الحب أو الحرب نقول :

إن العرب القدامى كانوا يضعون أولادهم فى بيئة شعرية قصدا إلى نبوغهم فيه وبترجمة كل شاعر ما يدل على ذلك تقريبا . .

فالقدماء يلاحظون أن زهيرا مثلا خرج من بيت شعر ، إذ كان زوج أمه أوس بن حجر شاعرا ، وكذلك كانت أخته شاعرة ، وكان ابنه كعب شاعرا مشهورا ، وقد مدح النبى صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة - وقد أشرنا إليها فى هذا الفصل - ولكعب أخ يسمى بجيرا كان شاعرا أيضا (١) .

وإذا رجعنا إلى ترجمة الخطيئة فى الأغاني وجدناه يقول لكعب : إنه لم يبق من أهل بيتنا إلا أنا وانت ، وتتفق الروايات على أن الخطيئة كان راوية لزهير وأن هذبة كان راوية للخطيئة ، وأن جميلا كان راوية لهذبة ، وأن كثيرا كان راوية لجميل (٢)

« وإذن فنحن أمام مدرسة فى الشعر أستاذها زهير وتلاميذها جماعة ،

(١) أغاني ج ٩ ص ١٥٠

(٢) أغاني دار الكتب ج ٨ ص ٩١

تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، وهى مدرسة « كانت تعتمد على الأناة والروية وتقاوم الطبع والاندفاع فى قول الشعر مع السجىة ، فكثرت عندها التشبيه والمجاز والاستعارة واتكأت فى وصفها على التصوير المادى ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف^(١)

ثم إذا ما نبغ تلاميذ الشعراء فى هذه المدارس التى عرفها العرب القدامى واجهوا الأحداث القبلية والمجتمع العربى بالشعر فى الفخر والمدح والهجاء القبلى أو الغزل الماجن أو العذرى تبعا للتقاليد أو بالوصف الرائع للبيئة فى شتى مشاهدتها .

فهم إذا قد عرفوا الطريق إلى تعليم الشعر تماما كما عرفوا الطريق إلى الرعى والتجارة وأساليب الحرب التى مارسوها فى حياتهم الأولى وهو كثرة رواية الشعر والتمرس به . . بل هم قد عرفوا أن السليقة أو الموهبة شئ كامن فى كل عربى ، فلم يستثنوا أحداً بالوضع السابق إلا لمقتضيات الحاجة فى تنظيم الحياة من ضرورة وجود شاعر للقبيلة ورعاة لإيلها وخيلها ونعمها وقائد لحروبها وهو شأن التعليم والتخصص الآن وتوزيع القوى البشرية توزيعا بمقتضى الضرورة الاجتماعية وبدون صرامة فى التوزيع ولو أنهم عكسوا الوضع بالنسبة للأشخاص لكانت النتائج صحيحة أيضا فى غالب الأحيان والإخفاق نجده فى هذه النظرية قليلا .

إذن كيف تكون شاعرا الآن ؟ وكيف يمكن أن تقرض الشعر ؟ وما ألوان الثقافة التى تغذى روافدها العزائم . وباختصار كيف يبدأ الشاعر ومتى ؟ وكيف ينمو ويصل ؟

(١) انظر (فى الأدب الجاهلى) للدكتور طه حسين ص ٢٨٦ . أيضا النفس ومذاهبه د . شوقى

معلم الشعر هنا ليس له سبورة ولا طباشير . ولكنه الشاعر الذى يعجب به المبتدئ فى أثناء عبوره الطريق الثقافى فيستوقفه شعره ، وقد يكون الإعجاب موزعا بين شعراء عدة . . ومن ثم يمكن أن نقول بأن الإعجاب أساس هام للتقليد والمحاكاة . وقدما كانت المعارضات والسرققات مبنية على الإعجاب والتأثير بالغرض أو المعنى أو الأسلوب ، وهنا تكون نظرية المحاكاة مفيدة فى طريقتنا التعليمية للشعر ، ويكون استغلال كلمات القوافى حلالا على المبتدئ حراما على غيره حتى يشب عود شعره فيتعد رويدا عن التقليد وتتضح شخصيته الشعرية ثم يسير خطاه حيثما بعد ذلك إلى النضج والإكمال .

فما معنى المعارضة ؟ وكيف تكون ؟ وما الحلال من السرققات ؟ المعارضة القول على النمط السابق فى الوزن والقافية والغرض . . ويقصد بالقافية نهاية الكلمة بآخر البيت . . ولكن نضيف هنا أن للمبتدئ أن يستغل كلمات قافية بأكملها حتى يمرن على القرض فى الوزن فقط . . فتتوفر له على الطبيعة قافية القصيدة أو غالبها .

ونزيد أيضا أن له أن يأخذ من المعانى إذا أراد أو بعض الألفاظ بنصها . . فيملأ فراغات القصيدة المقلدة بألفاظه هو . . فإذا طوع بعض ألفاظه للمعنى وللسياق وللوزن فقد ابتداء يقرض الشعر .

وهى طريقة يمكن للمعلم أن يمارسها فى بعض الأحيان فيجدها صحيحة تماما كفراغات المحادثة فى التعليم الابتدائى مع فارق الوزن وهو العنصر الذى نريد أن نبدأ بالقدرة عليه ثم نميه حتى تكون القدرة على إنشائه إنشاء بدون حاجة إلى الاعتماد على المحاكاة .

فاذا انتهى من القدرة على ملء الفراغات نسهل له مسألة القافية . بأن

له أن يستغل قافية القصيدة في كلماتها كلها . . ثم استغلال بعضها وترك بعضها لمقدرته ثم إنشاؤها كلها . . وهكذا حتى يمرن على تخير الألفاظ في داخل الشطر وفي أوله وفي آخر البيت وتكرر هذه العملية في نماذج كثيرة مما درسه . . وهذه التجربة تحتاج إلى سنة على الأقل في هذا المضمار ، يصحبها تعريف بالقواعد الموسيقية العروضية للشعر العربي ونرى أن يبدأ الأوزان الخفيفة السهلة المتداولة ، ثم يتدرج منها إلى الصعبة وتطبق هذه القواعد على النماذج التي يمارس فيها ملء الفراغات واستغلال القوافي ثم يقف من بعض القصائد كالمعارض .

وهكذا يتدنى الشاعر بعد أن يكون قد حفظ ودرس من الشعر العربي نماذج لا تقل عن نموذج لكل شاعر مشهور في جميع العصور الأدبية من الجاهلي إلى الحديث مع التخير . بحيث يستوعب أغراض الشعر وألوانه وأشكاله الهندسية الموسيقية . . وهذا ما نسميه بالثقافة العربية التي يغذيها مقلوه في النثر أو محفوظة منه على أوسع نطاق في كل عصور الأدب لأنه يزيده ثروة لغوية لا غنى له عنها عند تخير الألفاظ للمعاني الملائمة للسياق وللوزن وللقافية . . كما يزيده معرفة وعلمًا وافقًا واسعًا يسيطر به على قلمه .

بيد أن هناك نوعًا من الثقافة الضرورية للشاعر أو الأديب وهو ما يسميه الدكتور محمد كامل جمعه « بثقافة الكاتب الذاتية »^(١) .

وهذه الثقافة الذاتية تعتمد على ما يسميه « بروح الملاحظة » و « القدرة على التمييز » و « التأمل » و « القراءة المنظمة » . .

ويعني بروح الملاحظة تلك الروح العلمية التي تقدر الحقائق وتقيمها كما هي بدون تغيير والسييل إلى ذلك هو استعمال الحواس في دقة وحدة ، والإفادة من روح الملاحظة التي تسارع فتلمح العلاقات بين أشئات الحقائق وتحيلها إلى حقائق كبرى تنتظمها . وروح الملاحظة تنفذ لتجمع

مادتها الخام من الحياة ومن الطبيعة ومن الكتب على حد سواء ويحدوها في ذلك الحساس والدقة والحذر المدقق الممحص . والإنسان المفطور على قوة الملاحظة يجد أن كل شئ يحصل له فائدة في مجال العمل الأدبي وأهم من ذلك أن يحرس على العادة التي تجعل الحواس متفتحة والذهن متسعا لكل نشاط وأصالة وحيوية .

ويسدى أحد النقاد النصيح للذين يلجون ميدان الأدب فيقول : « على الأديب أن يتغذى من كل فرع من فروع المعرفة مادام ذلك في متناوله فعليه أن يقرأ الكتب التي تحت يده وأن يدرس اللوحات والصور التي تكون في متناول يده . وليرقب الطبيعة وليلاحظها ويصل إليها إن كانت نائية ، وليدرس الناس في أسرار طبائعهم وأمزجتهم ونزعاتهم وأذواقهم ومهاراتهم » (١) .

وعلى الباحث عن الحقيقة أن يمحص ويراجع ويقارن حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة مطمئنا لما وصل إليه واثقا به وكذلك يجب أن يكون عندما يريد التعبير عن تلك الحقيقة . وقد لا يستطيع الكاتب في بعض الأحوال أن يتثبت من رأى أو حقيقة فيقف مترددا فترة طويلة . وهنا تسانده تلك الروح المحخصة في أن يعلن قراره السلبي بغير ما خوف ولا وجل . وليس في هذا القرار السلبي أى لون من الضعف أو التخاذل .

إن على الفنان أن ينتظر وينتظر طويلا حتى تسفر الحقيقة عن وجهها، فإن حدث هذا فهو الخير كل الخير وإن لم تسفر فبحسبه أن يقول : « لا أدري » ومن قالها فقد أفتى (٢) .

والتأمل هو المران العميق المستمر الذى يتعوده ذهن الكاتب فينغمس كلية في ذلك الإطار الأدبي الذى لم يولد بعد ، وهو الطريق إلى القدرة على التفكير في خلق الهيكل الأدبي ورسم خطوطه العريضة .

(١) الأسلوب ص ١٥

(٢) المرجع السابق ص ١٨

وحتى يصل المفتن (الفنان) فيه إلى درجة مرضية عليه أن يتدرب عليه مستعينا بثقافته المكتسبة حتى يتجنب أن يضل ذهنه في غياهب الأحلام الطافية الغامضة . ولا مفر في أول الأمر من أن يتخط الكاتب في ذلك التيه من الرؤى . بيد أنه بالمران وبالتدريج سينجو من براثن ذلك التخط ، وتتاح له المقدرة ، والسيطرة ونفاذ الخيال السليم إلى العمل الأدبي الذي يختمر في أعماقه . وسيصبح التأمل عادة لدى الكاتب^(١) .

ويشترط في القراءة أن تكون « خلاقة بناءة » ونحيل القارئ إلى ما كتب عن طرق القراءة^(٢) « المنظمة ثم القراءة الموجزة العابرة الشاملة ثم القراءة الجزئية » .

- ٥ -

فإذا سبق الناشئ إلى نظم الشعر دون الثقافة التي حددناها فهو موهوب « يعني جانب الموهبة يغلب عليه » وإذا لم يستطع إلا بها فهو مكتسب ممارس . . وهو في كلا الحالين شاعر مبتدئ لا يخلو من أخطاء . وقد دلت التجارب على أن من بين الموهوبين من قصرت به ثقافته عن الوصول إلى الشعر الراقي . وأن من بين المكتسبين من جمحت به ثقافته إلى اقتناص القمة في العلم والأدب . وغيرهما .

وسنورد لك فيما يلي نماذج تعليمية تجريبية وطريقة التجريب حتى تنتفع بها في قرض الشعر وتعليم قرضه بالطريقة التدريبية .

(١) نفس المرجع ص ١٩

(٢) نفس المرجع ص ٢٦

الطريقة التدريية : شرف

الطريقة التدريية إذن هي محاولة قرض الشعر بالمحاكاة واستغلال كلمات قوافي القصائد بالتدرج من ملء فراغات قليلة بقصائد مأثورة سهلة إلى ملء فراغات كثيرة بحيث يدرب على تخير الألفاظ للمعاني والسياق والقوافي إلى معارضة قصائد يتسع فيها مجال إنشائه في التقديم والتأخير والتصرف في الألفاظ والقوافي والمعاني ولا تقلد إلا مجرد الوزن وروى القافية .

تدريبات على نظم الشعر

- ١ -

على لسان اللغة العربية قال حافظ إبراهيم^(١) . . من بحر الطويل :
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
التي مطلعها :
رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي^(٢)
رموني . . . في . . . وليتني . . . فلم أجزع . . . عدائي
... ولما لم أجد . . . رجالا . . . وأدت بناتي
وسعت . . . لفظا . . . وماضقت . . . آي . . . وعظات
... أضيق . . . عن . . . آلة . . . أسماء لمختبرات
أنا . . . في أحشائه . . . كامن فهل . . . الغواص .. صدفاتي
... وبحكم . . . وتبلى . . . وأن عز . . . أساتي^(٣)

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٠٢

(٢) الحصاة : الرأي والعقل .. واحتسبت حياتي : عدتها عند الله فيما يدخر

(٣) الأساة جمع الآسى ، وهو الطيب

... عليكـم ... تحين وفاتى	فلا تكلونى ... فانتى
... عز ... بعز لرجال الغرب .. ومنعة
فياليتكمـ ... بالكلمات	أتوا أهلهم ... تفننا
... بوأدى ... حياتى ؟	... من جانب ... ناعب
بما تحته ... عثرة و ...	ولو ... الطير يوما ...
يعز عليها ... تلين ...	سقى الله ... الجزيرة ...
... بقلب ... الحشرات	... ودادى فى ... وحفظته
حياء بتلك .. النخرات	وفاخرت ... الغرب والشرق ..
... القبر ... بغير اناة ^(١)	... كل يوم ... مزلقا
... أن ... تعانى	واسمع ... فى ... ضجة
... لغة ... تتصل ...	أيهجونى ... - عفا الله عنهم -
لعاب ... فى ... فرات	سرت لوثة الأفرنج .. كما ..
مشكلة ... مختلفات	فجاءت ... ضم سبعين ...
بسطة ... بعد ... شكاتى	... معشر ... والجمع ...
... فى تلك ... رفاتى	فاما .. تبعث .. فى البلى
... لعمرى ... بمات	... ممت ... بعده

يراعى قبل ملء الفراغ أن يقرأ المبتدئ القصيدة كاملة عدة مرات

(١) المزلق : مكان الانزلاق ، أى السقوط والزلل

من قصيدة لشوقي يصف فيها دمشق من بحر البسيط :
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
التي يقول فيها :

قم ناد جلق، وانشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمان
هذا . . . كتاب . . . كفاء . . . رث . . . باق . . . عنوان
... والوحي . . . طائفة ... ، وسائرة . . . وهتان
ما فيه . . . قلبت . . . جواهره إلا . . . من « راد »^(١) و . . .

إلى أن قال :

آمنت بالله واستنيت جنته دمشق روح وجنات وريحان
قال . . . وقد . . . خائلها . . . دار لها « الفيحاء » . . .
... وصفق . . . بها بردى . . . تلقاك . . . الخلد . . .
دخلتها و . . . زمردة . . . فوق . . . الماء عقيان^(٢)
و . . . في « دمر » أو . . . هامتها حور . . . عن . . . وولدان
وربوة الواد . . . جلاب . . . الساق . . . والنحر . . .^(٣)
... تصدح .. خلف .. بها وللعيون . . . للطير . . .
وأقبلت . . . الأرض . . . أفوافه . . . أصباغ . . .

(١) راد : معرب راد يوم

(٢) عقيان : ذهب

(٣) الوادى : فى دمشق واديان : وادى بردى ووادى العجم والأول هو المقصود لأن الحديث

يجرى عن نهره .

...صفا «بردى»... فابتردت لدى... حواشيهم أفنان
ثم ... لم يزل .. البلال ... جفت ... الماء ... وأردان
إلى أن يقول :

نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة والنصح خالصه دين وإيمان
والشعر... يكن ... وعاطفة أو... فهو... وأوزان
... في الشرق و... بنورحم ... في الجرح والآلام...
ويستحسن أن يرجع المبتدئ إلى القصيدة كلها ويمرن نفسه عليها على
هذا الأساس .

— ٣ —

قال حفي ناصف يخاطب ناظر الحقانية وقد نقله إلى قنا . . من بحر مجزوء
الكامل :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
جاء فيها :

رقيتى حسا ومعنى	فلصنعك الشكر المثني
وجعلت ... الحاسد	ين ... من ... أدنى
... سدة منزلى	من ... الهرمين .. (١)
أسكنتنى فى ...	فيها ... أعز ...
أرد المشارع ...	والسبق عند الورد .. (٢)
وأزور الملو	ك ، زكنت ... بهامعنى (٣)
... إذا ... به	قدماك ... حلت ...

(١) سدة المنزل (بتشديد الدال) : عتبه بابه

(٢) أرد المشارع : أتيتها للارتواء

(٣) معنى : كلفا أو مشتاقا

... المقطم ...	متعطف ... حسنا ^(١)
هيات ... يصل ويدرك ما ...
قالوا ... إلى قنا	... « بقنا » و « اسنا »
... سكنت ... قلـ	ت ... بالسفح ...
... « قنا » حر ، وهل يرد ... قنا ^(٢)
... الحياة ...	لولا ... طير ...
كلا ... زهر لا ولا غصن ...
... الأنهار ...	حر ، ... الريح ...
هاقد ... البرد ، والقلب ...
... أمراض واسترق الريح ... ^(٣)
: ألتى ... فلاأها	ب ... : ظهرا و ...
وأنام ... مدثر	... إذا ما الليل ...
... خفت ... إذ	لا ... صوفا ...
... من ... الوقو	د ... أو ... وثمان
فالشمس ... راحتي	... أُمى و ...
... بدت ... حاجة	في الغسل ... الماء ...
أو ... طبخا أو الخبز ... الجو ...
سكنى ... تدع الفيـ	ه ... بالمال ...
... الملاهى ... يصد	رف ... ومتى ... ؟
كل ... تلقاه ...	بعد ... مستكنا ^(٤)

(١) متعطف : منحني كالقوس .

(٢) القدر : العبد الرقيق

(٣) استرى الريح : سرى رقيقا ناعما

(٤) مستكنا : مختبئا

ويرى الشعر
 الحليب
 في القرى ولا
 ودع والمها
 وأسل والغوا
 حالة ، غبنا
 لبننا ، السمن
 مع مدنا
 والظبي
 في ، الرحمن

— ٤ —

من قصيدة لشوقي في ذكرى مصطفى كامل من بحر الوافر :
 مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
 جاء فيها :

إلام الخلاف بينكم إلأما ؟ وهذى الضجة الكبرى علما ؟
 وفيم بعضكم وتبدون والخصاما ؟
 ذهبتمو لما في قضيته ؟
 لقد حكما وكان الموت
 ، واتهمتم الليالي وثقة ولا اتهاما
 شبيتم في نارا على كانت
 إذا بالعقل إذا هوى ضراما
 فقال قوم إلى أمرهم
 وكانت أول أصبتم نخص ولا
 إذا الرماة سوء غير السهاما
 العروة الوثقى كأنياب لن
 كأنكم من لا تجد
 أرى أوفى وحلق أرؤسنا
 جيشهم نصف قرن أبصارنا الخياما
 أماناؤنا رحا ولا زادوا !
 الجوصاعة إذا «قصر الدوبارة» فيه

إذا... علينا... منه
 ... بالتخاذل . و...
 ... مارن^(١) ... بوقت
 طلعا - ... مقبله -...
 ... الأمر... بعد...
 جعلنا ... تولية ...
 وسسنا ... حين ... إلينا
 إذا ... كان ... كفر
 وكيف ... فى ... حللا
 وما ... غداة ...
 شهيد ... ، قم ... يتيا
 ... على ... بها ...
 سقمت ، ... تبت ... بخير
 .. أر .. نعشك .. تهدى
 تحمل ... ، وأقل ...
 وما ... فى ... لما
 ... إليك ... النادى ...
 إذا ... المنابر ... « قلنا »
 وأت ... للحق ...
 ... من ... الحق ...
 ... قبل ... الجيل ...
 ... الحق ... إليهم

... الصمت ، أو الكلاما
 وآب ... أبتغى منا ...
 ... نحسن ... الدنيا ...
 ورحنا - ... مدبرة - ...
 فلم ... مصلحين ولا ...
 ... نعد ... والانتقاما
 ... النفوس ، فما ...
 ... جن ... به ... ؟
 وفى ... من الأيدى ... ؟
 أترباقا^(٢) ... أم ... ؟
 ... ضيعت فيها ...
 ومر ... القلوب ... أقاما
 ... بمهجة ... المقاما
 ... الأرض وانتظم ...
 وضم ... ، وحوى ...
 ... حيالهم قرا ...
 بعينى ... أحب ... تعامى
 إذا ... فى «عكاظ» علا ...
 والطف ... تنطقه ...
 صراحا ... يتخذ ...
 سهرنا ... معلمهم و ... ؟
 ... القيصرية ، واللجما

(١) المارن : الأنف

(٢) الترباق : ما يتداوى به

لواءك . . . يسقيهم . . . وكان . . . بين . . . جاما
إلى أن يقول :

بك الوطنية اعتدلت ، وكانت حديثا من «خرافة»^(١) أو مناما
هزرت ... الزمان ... صبيا ... به ... الدنيا ...
وهكذا يستطيع الناشئ أو المبتدئ أن يختار ويعمل لنفسه تمرينات على
هذا الأساس وبالصورة التي رسمناها للتدريب .

تدريب على المعارضة الشعرية

لنبدأ بمثال لها أولا :

يقول الشريف الرضى فى الفخر :

لغير العلا منى القلا والتجنب ولولا العلا ما كنت فى الحب
أرغب

إذا الله لم يعذك فيما ترومه	فما الناس إلا عاذل ومؤنب
ملكى بجلوى فرصة ما استرقها	من الدهر مفتول الذراعين أغلب
فإن تك سننى ما تطاول باعها	فلى من وراء المجد قلب مدرب
فحسبى أنى فى الأعادى مبغض	وانى إلى غر المعالى محب
وللحلم أوقات وللجهل مثلها	ولكن أيامى إلى الحلم أقرب
يصول على الجاهلون وأعتلى	ويعجم فى القائلون وأعرب
يرون احتمالى غصة ، ويزيدهم	لواعج ضغن أننى لست أغضب
وأعرض عن كأس النديم كأنها	وميض غمام غائر المزن خلب
وقور ، فلا الألحان تأسر عزمتى	ولا تتمكر الصهباء بى حين أشرب
ولا أعرف الفحشاء إلا بوصفها	ولا أنطق العوراء والقلب مغضب
تحلم عن كر القوارض شيمتى	كأن معيد الدم بالمدح مطنب

(١) خرافة : اسم رجل من العرب ، يحكون أن الجن أختطفه ثم رجع قومه ، واخبرهم بما رأى فكذبوه ، وأصبح حديثه يضرب به المثل لكل حديث باطل .

لسانى حصاة يقرع الجهل بالحجا
ولست براض أن تمس عزائمي
غرائب آداب حبانى بحفظها
ويقول البارودى معارضا إياه فى القفر أيضا :

سواى بتحنان الاغاريد يطرب
وما أنا ممن تأسر الخمر لبه
ولكن أخوهم إذا ما ترجحت
نقى النوم عن عينيه نفس أبيه
همامة نفس أصغرت كل مأرب
إذا أنا لم أعط المكارم حقها
ومن تكن العليا همة نفسه
وغيرى باللذات يلهو ويلعب
ويملك سمعيه اليراع المثقب
به سورة نحو العلا راح يدأب
لها بين أطراف الأسنة مطلب
فكلفت الأيام ما ليس يوهب
فلا عزنى خال ولا ضمنى أب
فكل الذى يلقاه فيها محجب

ومثال آخر دالية الحصرى^(١) التى عارضه فيها شوقى :

يا ليل الصب متى غده
رقد السمار وارقه
فبكاه النجم ورق له
كلف بغزال ذى هيف
نصبت عيناي له شركا
وكفى عجباً أنى قنص
صنم للفتنة منتصب
صاح والخمر جنى فمه
ينضو من مقلته سيفا
فيريق دم العشاق به
كلا لا ذنب لمن قتلت
أقيام الساعة موعده
أسف للبين يردده
مما يرعاه ويرصده
خوف الواشين يشرده
فى النوم فعز تصيده
للسرب سبائى أغيده
أهواه ولا أتبعه
سكران اللحظ معربه
وكأن نعاسا يغمده
والويل لمن يتقلده
عيناه ولم تقتل يده

(١) تجد هذه المعارضات فى كتيب نشره الأديب محمد رضا سنة ١٩١٩ ، وانظر مقدمة زهر الأداب

للدكتور زكى مبارك .

وعلى خدييه توره
فعلام جفونك تجحده
وأظنك لا تتعمده
فلعل خيالك يسعه
صب يدنيك وتبعده
فليبك عليه عوده
هل من نظر يتزوده
بالدمع يفيض مورده
وصروف الدهر تبعده
لولا الأيام تنكده
لفؤادى كيف تجلده

وبكاه ورحم عوده
مقروح الجفن مسهده
يبقيه عليك وتنفذه
ويذيب الصخر تنهده
ويقيم الليل ويقعه
شجنا فى الدوخ تردده
وتأدب لا يتصيد
ولعل خيالك مسعه
و « السورة » أنك مفرده
حوراء الخلد وأمرده
يدها لو تبعث تشهده
أكذلك خذك يجحده

يا من جحدت عيناه دمي
خدك قد اعترفا بدمي
أنى لأعينك من قتلى
بالله هب المشتاق كرى
ماضرك لوداويت ضنى
لم يبق هواك له رمقا
وغدا يقضى أو بعد غد
يا أهل الشوق لنا شرق
يهوى المشتاق لقاءكم
ما أحلى الوصل وأعذبه
بالين وبالهجران فيا
وهذه هى معارضة شوقى لها :

مضناك جفاه مرقده
حيران القلب معذبه
أودى حرقا إلا رمقا
يستهوى الورق^(١) تأوّه
ويناجى النجم ويتبعه
ويعلم كل مطوقة
كم مد لطيفك من شرك
فعساك بغمض مسعفه
الحسن حلفت « ييوسفه »
قد ود جمالك أو قبسا
وتمنت كل مقطعة
جحدت عيناك زكى دمي

(١) الورق جمع ورقاء : الخمامة

قد عز شهودى اذ رمتا	فأشرت لخدك أشهده
وهمت بجيدك أشركه	فأبى واستكبر أصيدته
وهزرت قوامك أعطفه	فنبا وتمنع أملده
سبب لرضاك أمهده	ما بال الخصر يعقده
يبنى فى الحب وبينك ما	لا يقدر واش يفسده
ما بال العاذل يفتح لى	باب السلوان وأوصده
ويقول تكاد تجن به	فأقول وأوشك أعبدته
مولاي وروحي فى يده	قد ضيعه سلمت يده
ناقوس القلب يدق له	وحنايا الأضلع معبدته
حسادى فيه أعذرهم	وأحق بعذرى حسده
قسما بشنايا لؤلؤها	قسم الياقوت منضده
ورضاب يوعده كوثره	مقتول العشق ومشهده
ونجال كاد يحج له	لو كان يقبل أسوده
وقوام يروى الغصن له	نسبا والرمح يفنده
ونحصر أوهن من جلدى	وعوادى الهجر تبدده
ما خنت هواك ولا خطرت	سلوى بالقلب تبرده

* * *

وهذا مثال قوى للمعارضة - قصيدة ابن زيدون التى عارضه فيها شوقى وكان ابن زيدون قد أرسل بها إلى حبيبته : ولادة بنت المستكفى عندما حيل بينه وبينها ، يصف فيها شوقه المبرح ويحن إلى أيام سعادته الغابرة عندما كان يلتقى بحبيبته ، ويؤكد لها أنه باق على العهد لن يحول ، ويسألها أن تبقى على حبه ، مهما طال الفراق .

وقد أغرم وهو فى الأندلس بمعارضته كبار الشعراء فعارض البحرى وابن زيدون والمتنبى ، ولقد كان يريد أن يطمئن إلى مقدرته على مجارة

هؤلاء الفحول ، وأنه لا يقصر عن شأوهم فاختر من عيون أشعارهم
قصائد نظم في أغراضها وعلى وزنهما وقافيتها^(١) .

وهذه بعض أبيات من قصيدة ابن زيدون وما يقابلها من قصيدة شوقي
حسب المشابهات التي بين أجزاء كل منها .

أضحى التئالي بديلا من تدانينا	وناب عن طيب لقيانا تجافينا
إذ جانب العيش طلق من تألفنا	ومربع اللهو صاف من تصافينا
واذ هصرنا فنون الوصل دانية	قطوفها ، فجئنا منه ما شينا
ليسق عهدكم عهد السرور فما	كنتم لأرواحنا إلا رياحينا
كأننا لم نبت والوصل ثالثنا	والسعد قد غص من أجفان واشينا
سران في خاطر الظلماء يكتمنا	حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

شوقي

سقا لعهد كأكناف الرفاة	أنى ذهبنا ، وأعطاف الصبا لينا
إذا الزمان بنا غيناء زاهية	ترف أوقاتنا فيها . . رياحينا
الوصل صافية ، والعيش ناغية	والسعد حاشية ، والدهر ماشينا

* * *

وتشترك القصيدتان في وصف ما أحس به الشاعران بعد الفراق :

ابن زيدون

بنتم وبنا ، فما ابتلت جوانحنا	شوقا إليكم ، ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا	يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لفقدكم أيامنا ، فغدت	سودا ، وكانت بكم بيضا ليالينا

شوقي

« يخالج شوقي على الطائر ما يحس به من آلام الفراق ويقول له » :

(١) انظر الدكتور أحمد أحمد بدوي في مقال تحت عنوان « بين شوقي وابن زيدون » بمجلة الرسالة .

كل رمته النوى ، ريش الفراق لنا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
فان يك الجنس يا بن الطلع فرقنا
لم تأل ماءك تحنانا ، ولا ظمأ
تجر من فنن ساقا إلى فنن
أساة جسمك شتى حين تطلبهم
سهما ، وسل عليك البين سكيننا
من الجناحين ، عى ، لا يلينا
إن المصائب يجمعن المصابينا
ولا ادكارا ، ولا شجوا أفانينا
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
فمن لروحك بالنطس المداوينا

* * *

« وتشترك القصيدتان كذلك في إرسالهما التحية مع البرق والنسيم »
فنجد ابن زيدون يقول :

ياسارى البرق ، غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسأل هنالك : هل عنى تذكرنا ألفا تذكره أمسى يعنينا
ويا نسيم الصبا ، بلغ تحيتنا من لو على القرب حيا كان يحينا
وشوق يطلب إلى البرق أن يحمل إلى مصر تحيته :

ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه
والنجم لم يرنا إلا على قدم
بالله إن جبت ظلماء القباب على
حتى حوتك سماء النيل عالية
وأحرزتك شفوف اللازورد على
وحازك الريف أرجاء مؤرجة
فقف إلى النيل ، واهتف في خائله
وآس ما بات يذوى من منازلنا
ثم يطلب إلى النسيم أن يحمل شوق إلى المخلصين من أهل وده ،

فيقول :

هل من ذبولك مسكى تحمله غرائب الشوق وشيا من أمالينا
إلى الذين وجدنا ود غيرهم دنيا ، وودهم الصافي لنا دينا
وتشترك القصيدتان أيضا في أن الشاعرين قد ناجيا من أحبا ، فابن
زيدون يقول :

ياروضة طالما أجت لواحظنا وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا
ويا حياة تملينا بزهرتها منى ضروبا ، ولذات أفانينا
ويا نعيما خطرنا من غضارته في وشى نعى سحبا ذيله حين
أما شوقى فيغار على أحبائه وهو يصون حبه ويقول :

يا من نغار عليهم من ضائرتنا ومن مصون هواهم فى تناجينا
ناب الحنين إليكم فى خواطرننا عن الدلال عليكم فى أمانينا
وكان شوقى أبرع من ابن زيدون فى حديثه عن الصبر :

جئنا إلى الشوق ندعوه كعادتنا فى النائبات ، فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد حتى أتتنا نواكم من صياصينا
أما ابن زيدون فينسى الصبر ويذكر الأسى لأنه قرأ الحزن مكتوبا يوم
الفراق ، وأخذ الصبر تلقينا عن سواء :

لاغرو فى أن ذكرنا الحزن حين نهت

عنه النهى ، وتركنا الصبر ناسينا

إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورًا مكتوبة ، وأخذنا الصبر تلقينا
وإذا كان ابن زيدون يلح على حبيبته أن تحافظ على العهد وأن تذكره إذ
يقول :

دومى على العهد ، مادمننا ، محافظة

فالحر من دان إنصافا ، كما دينا

فما استعضنا خليلنا منك يحبسنا ولا استفدنا حبيبا عنك يثينا
ولو صبا نحونا من علو مطلع

بدر الدجى لم يكن ، حاشك يصينا

أبكى وفاء ، وإن لم تبدلى صلة فالطيف يقنعنا ، والذكر يكفيننا
فإن شوقى كان مؤمنا ببر مصر له :

لكن مصر ، وإن أغضت على مقة عين من الخلد بالكافور تسقيننا
بنا ، فلم نخل من روح يراوحنا من بر مصر ، وريحان يغاديننا

وتنفرد قصيدة ابن زيدون بوصف الحبيبة البعيدة فيقول :

ريب ملك كأن الله أنشأه مسكا ، وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقا محضا ، وتوجه من ناصع التبر إبداعا وتحسينا
إذا تأود آدته رفاهية توم العقود ، وأدمته البرى لنا
كانت له الشمس ظئرا فى أكلته بل ما تجلى لها الأحيانا
كأنما أنبتت فى صحن وجنته زهر الكواكب تعويذا وتزيينا
وينقل إلينا شوقى ما يشعر به من عزة واعتزاز بالوطن وبنه إذ يقول :
والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا
له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام ، وميثاق الوفيينا
لم يجر للدهر إعدار ولا عرس إلا بأيامنا أو فى ليالينا
نحن اليواقيت خاض النار جوهرا ولم يهن بيد التشيت غالينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت

فى ملكها الضخم ، عرشا مثل واديننا

وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل (القياصر) دناها (فراعينا)
ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا

ونستطيع أن نقول إن هذه المرحلة من مراحل المعارضة تعتبر مرحلة
مثالية إذ أن معارضة شوقى لابن زيدون - كما يقول أحمد أحمد بدوى -
لم تكن تحمل معنى التقليد ، وإن كان قد استوحى بعض المعانى فإنه قد
مضى يعبر عن هذه المعانى على النحو الذى أحس به ، وبالطريقة التى تدل
على شخصيته . (١)

(١) د . أحمد أحمد بدوى : المرجع السابق .

ولقد اخترنا النماذج السابقة للمعارضة لما نجد فيها - بوجه عام - من وضوح الشبه بين الشعر المعارض والمعارض . . فاذا ما بعد الشبه فقد يحمل على توارد الخواطر كما رأينا في معارضة شوقي لابن زيدون فإنها مقصودة قصدا ونحن لا نقصد إلا المعارضة المقصودة قصدا . .

المعارضة إذاً هي مرحلة في التقليد الأدبي فيها كثير من إعجاب اللاحق بالسابق ومحاولة لإبداع اللاحق أكثر من السابق مع اتفاقهما في الوزن والقافية تحت غرض واحد .

وبدئنا أن المعارضة قد تملأ خاطره بالنص الذي أعجب به وقد يقيس منه عند المعارضة بتوارد الخواطر بعض المعاني وقد تظفر بعض الألفاظ المتحدة في الاشتقاق على الأقل وكل هذا يشفع له أنه سيتكرر فيها ويجدد ويحاول أن يدع فليس كالسارق يأخذ المعنى بحذافيره بدون تحوير ويصوغه بألفاظه أو يسرقه بألفاظه كما هي .

مثال التدريب

اقرأ هذه الأبيات لأبي فراس الحمداني في الفخر والعتاب والتحميس :

سيدكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفقد البدر
ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به

وما كان يغلو التبر لونغق الصفر
وإني لجرار لكل كتية معودة ألا يخل بها النصر
فأصدي إلى أن تتروى البيض والقنا

وأسغب حتى يشيع الذئب والنسر
ولا أصبح الحى الخلوف بغارة أو الجيش ما لم تأت قبل النذر
ويارب دار لم تخفني منيعة طلعت عليها بالردى أنا والفجر
وساحبة الأذيال نحوى لقيتها فلم يلحقها جافى اللقاء ولا وعر
وهبت لها ما حازه الجيش كله وراحت ولم يكشف لأبياتها ستر

ولا راح يطغى بأثوابه الغنى ولا بات يشنى عن الكرم الفقر
ونحن أناس لا توسط بيننا لنا الصدر دون العالمين أو القبر
إلى أن قال :

تهون علينا فى المعالى نفوسنا ومن يخطب الحسنة لم يغلبها المهر
حاول أن تنسج على منوالها فى الوزن والقافية .^(١) تحت الغرض الذى
تفهّمه منها ولك أن تقدم وتؤخر فى المعانى وتغير فى كلمات القوافى . . ولك
أن تحور فى الغرض أيضا . .

المرحلة الأخيرة وهى النتيجة المترتبة على كثير من التدريبات السابقة أن
يبدأ المبتدئ باختراع كل شئ عند المناسبة من الموضوع والعنوان والمعانى
والألفاظ بعد أن يستقر على وزن وقافية فى تكوين أول بيت من إنشائه .

وهذه المراحل جميعها تكون ما يسمى بالطريقة التدريسية [شرف -
خفاجى] وليست مرحلة منها بجائزة التقديم على الأخرى لأنها مرتبة ترتيبا
بحسب التجارب والقدرات .

ويبقى أن نقول إن هذه الطرق التعليمية الهدف الأول من ورائها ليس
الامنع الأديب الأرض التى يقف عليها وعليه بعد ذلك أن يبدع كيفما
وصلت به قدرته . .

ولعل قول الجاحظ « ان المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمي
والعربى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخريج اللفظ
وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك »^(٢) يتفق مع ما
نريده من هذه الطرق التى نقدمها . . وقد يثور علينا الكثيرون كما ثار ابن

(١) وزن القصيدة من بحر الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .. ثم تكرر .. ألا يمكنك أن
تقول على النمط ولو مثل هذا البيت الساذج :
سيعرفنى أهلى إذا ما غبت عنهم وفى ظلمة الأيام ان ضمنى القبر
وهكذا ؟

(٢) الحيوان ج ١ ص ٤٠

قتيبة على الجاحظ وقال إن البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ^(١) ولكن المنصفين سينحازون إلى جانبنا عندما يفهمون الهدف الأساسي من كتابنا . . يقول صاحب الصنائع : « المعاني مشتركة بين العقلاء ، فرما وقع المعنى الجيد للسوق والنبطي والزنجي ، وإنما تفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها^(٢) » ويقول الآمدي « وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه^(٣) » ويقول ابن خلدون « أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني^(٤) » .

(١) الشعر والشعراء ص ٧ .

(٢) الصنائع ص ١٨٦ .

(٣) الموازنة ص ٢١١ .

(٤) المقدمة ص ٤٢٥ .

رأى ابن خلدون فى صناعة الشعر ووجه تعلمه

يقول ابن خلدون فى فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه :
« فلندكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة صناعة الشعر وما يريدون بها فى إطلاقهم ، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو - القلب الذى يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا اعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض .

فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعتبرها فى الخيال كالقلب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القلب أو النساج فى المنوال ، حتى يتسع القلب بحصول التراكيب الوافية فيه ، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول فى الشعر يكون بن خطاب الطلول كقول (يادارمية بالعلياء فالسند) ويكون استدعاء الصحف للوقوف والسؤال كقوله (قفا نسأل الدار التى خف أهلها) أو استبكاء الصاحب على الطلل كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى كل مكان كلمة من الأخرى يعرفك فيه (كذا) ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من الغالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعنية التى ينطبق ذلك القلب على جميعها وهذه القوالب كما تكون فى المنظوم تكون

فى المنشور فإن العرب استعملوا كلامهم فى كلا الفئىن وجاءوا به مفصلا فى النوعين فى الشعر بالقطع الموزونة والقوافى المقيدة واستقلال الكلام فى كل قطعة وفى المنشور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا وقد يقيدونه بالاسجاع وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة فى لسان العرب .

والمبتدئ يبدأ دروسه كما يقول الأستاذ الشايب بتعلم الحروف وتأليف الكلمات منها ، ثم تأليف الجمل من الكلمات تأليفا خبريا أو إنشائيا فعلى كانت أو اسمية إيجائية أو سلبية مع ملاحظة الفروق الدقيقة بينها وينتقل من الجمل إلى الفقرات المؤلفة من الجمل مفصولة أو موصولة حسب مقتضيات المعانى . . . ولا ينسى طرائق المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية والمطابقة وحسن التعليل . . وأخيرا هذه الأساليب القصصية أو الجدلية أو التقريرية أو الوصفية مثورة ومنظومة . . . ومعنى هذا أنه يبدأ بالألفاظ وينتهى إلى الفنون الأدبية .

أما الكاتب المنتهى فإنه يسير فى طريق عكسية ، شأنه شأن الموسيقار البارع تعرض له القطعة الأدبية أو يبدو له تصوير معنى نفسى أو مظهر طبيعى فيفهم المراد ثم يسمعك ألحانا منسجمة منسقة ، تؤدي ما وراءها فى دقة وجمال كذلك الأديب إذا شاء قولاً فى الوصف والثناء أو القصص اختارها معانيه ، ورتبها وفسرها طوع مزاجه تفسيراً فنياً ، ثم عبر عنها بالألفاظ التى تجذبها لمعانى هذا الكاتب كما رأيت يبدأ باختيار الفن وينتهى بالألفاظ عكس الذى وضعنا هذا الكتاب لتوجيهه ومساعدته على تخطى هذه المرحلة الأولى إلى المراحل الأخرى .

والله ولى التوفيق

انتهى الكتاب بحمد الله وعونه

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
تصدير	
الفصل الأول : القصيدة العمودية ومقدماتها	٦٠-٧
الفصل الثاني : ميزان الشعر العربي وضوابط النغم	١١٤ - ٦١
الفصل الثالث : محور الشعر العربي	٢١٣ - ١١٥
الفصل الرابع : دوائر الشعر العربي	٢٢٨- ٢١٤
الفصل الخامس : القافية في الشعر العربي	٢٧١ - ٢٢٩
ضرورات الشعر	٢٧٦ - ٢٧٢
الفصل السادس : صور القافية في الشعر المعاصر	٢٧٧
التجديد في القافية	٢٧٩
صور القافية في الشعر المعاصر	٣١٤ - ٢٨١
الفصل السابع : الشعر الحر	٣٣٤ - ٣١٥
الشعر الحديث والقصيدة العمودية	٣٣٤ - ٣٢٤
الفصل الثامن : كيف ننظم الشعر	٣٧٢ - ٣٣٥

مطبعة نهضة مصر

مطبعة النهضة مصر